ЮЖИН-СУМБАТОВ



Александр Иванович

ЮЖИН-СУМБАТОВ



ЗАПИСИ
СТАТЬИ
ПИСЬМА

Редакция, статья и комментарии
В. ФИЛИППОВА

ВТОРОЕ, ПЕРЕРАБОТАННОЕ ИЗДАНИЕ

1951

Государственное издательство
· ИСКУССТВО ·
Москва

Оформление художника
М. Эльцуфена

Вл. ФИЛИППОВ

ЮЖИН-СУМБАТОВ

I

Русский театр по праву может гордиться именами актеров, которые вошли в его историю не только в качестве замечательных мастеров сцены, но и в качестве крупнейших общественно-театральных деятелей. К их числу принадлежат: Ф. Г. Волков, И. А. Дмитревский, М. С. Щепкин, А. П. Ленский, А. И. Южин, К. С. Станиславский.

Деятельность А. И. Южина чрезвычайно многообразна. Он — актер, в репертуаре которого двести пятьдесят пять ролей, сыгранных им в Малом театре. Среди них были подлинные достижения как в трагедийных и героико-романтических ролях (Ричард III, Шейлок, Мортимер, маркиз Поза, Дон Карлос в «Эрнани», Кромвель), так и в комедийных (Репетилов, Фигаро, Телятев, Фамусов, Болингброк), в пьесах классических и в пьесах современных, как русских, так и переводных.

Южин — долголетний руководитель Малого театра. С 1909 года Южин — управляющий труппой Малого театра; после революции он стоит во главе этого театра, последовательно занимая должности сначала выборного председателя совета, председателя дирекции, затем директора и, наконец, почетного директора Малого театра.

Возглавляя Малый театр в предреволюционные годы, Южин строго придерживается выработанных им годовых репертуарных планов, предусматривающих постановку классических произведений, почти сошедших в годы реакции со сцены театров. Упорно борясь с упадочными течениями в искусстве, он защищает реалистические традиции старейшего русского театра, добивается повышения художественного уровня его спектаклей. С помощью организованной им системы правильного дублерства Южин предоставляет широкие возможности для развития дарований молодым силам труппы, ставшим впоследствии ведущими мастерами советского Малого театра.

Южин — драматург. Из шестнадцати написанных им пьес — он подписывал их своей настоящей фамилией Сумбатов («Южин» — его театральный псевдоним) — четырнадцать были репертуарными на всех сценах дореволюционного театра. Отдельные его драматургические произведения были переведены на грузинский, армянский, чешский, сербский, польский,

французский, немецкий, итальянский языки. Его пьесы ставились в Кракове, Праге, Белграде, Берлине. Некоторые из них с успехом шли на советской сцене.

Южин — историк театра и публицист, горячо защищавший достоинство и честь русского актера и его ведущее значение в спектакле. Южиным много сделано для пропаганды реалистического искусства и для уяснения творческого метода Малого театра.

Южин — блестящий оратор: он постоянно выступает с докладами, лекциями, участвует в диспутах, конференциях, съездах. Он работает в Театральном обществе, руководит студенческим «Обществом искусств и литературы» при Московском университете. Южин — член Театрально-литературного комитета, организатор и долголетний председатель Московского литературно-художественного кружка, активный участник Общества любителей российской словесности и т. д.

Великая Октябрьская социалистическая революция и последовавшие за ней годы коренных социальных преобразований положили начало новой эпохе в развитии русского реалистического искусства. Южин в этот период содействует тому, что старейший русский театр глубоко воспринимает политику партии в области искусства, выраженную в гениальных словах В. И. Ленина: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их» [1].

Малый театр, ставший после Октября театром общедоступным и подлинно народным, с готовностью отдает свою вековую культуру новому, демократическому зрителю. Не только в своих стенах, но и в многочисленных выездных спектаклях Малый театр несет свое реалистическое искусство трудящимся.

После Великой Октябрьской социалистической революции Южин — активный член Центротеатра, Актео, Московского театрального совета, председатель Высшего художественного совета при Всерабисе, председатель Общества драматических писателей и оперных композиторов и т. д.

В итоге своей деятельности Южин — почетный член Академии наук, почетный член Малого, Александринского и Художественного театров. В 1922 году «ввиду выдающихся заслуг А. И. Южина, как высокоталантливого артиста, драматурга и организатора, в продолжение сорока лет плодотворно служившего русскому искусству», Совет Народных Комиссаров присвоил ему звание народного артиста республики.

* * *

Чем бы ни занимался Южин, он все делал не только с громадным увлечением, но и с самым серьезным изучением вопроса — дилетантизм был ему чужд, и каждая его работа в самых различных областях была

---

[1] «Ленин о культуре и искусстве», Изогиз, 1938, стр. 299.

работой подлинного специалиста, глубоко подготовленного к ней и убежденно отстаивающего свои взгляды. Всей своей деятельностью Южин решительно боролся за реалистическое искусство против различных разновидностей формализма, горячо пропагандировал творческие традиции Малого театра.

Разнообразие интересов Южина не было метанием от одного к другому, не было следствием разочарования или пресыщенности или результатом нового и кратковременного увлечения.

Избыток присущих Южину сил, богатство широко одаренной натуры требовали своего максимального выявления в многообразных формах человеческой деятельности. Недаром о Южине как актере существуют весьма разноречивые мнения. Для одних он, являясь «трагиком русской сцены, навсегда остался воплощением музы русской трагедии» (В. Михайловский), для других он крупнейший воплотитель романтических образов (Н. Эфрос), для третьих его высшие достижения — в области комедии (П. Боборыкин). Так было и в жизни: каждая сторона его многообразной деятельности производила впечатление наиболее яркого проявления его индивидуальности.

Всегда чем-либо занятый, и занятый с увлечением, Южин за свою семидесятилетнюю жизнь сделал чрезвычайно много как в области актерского творчества, так и в области писательской и административной деятельности. Его наследие велико. При жизни Южина вышло четыре тома его сочинений, и эти четыре тома (издание последнего относится к 1909 году) далеко не исчерпывают написанного им.

Не касаясь актерского творчества Южина [1] и его драматургической деятельности, а изучая лишь его высказывания об искусстве театра, можно уяснить, как значительна его творческая индивидуальность.

В наше время, когда Малый театр, старейший русский театр, по праву занял одно из ведущих мест среди театров нашей великой Родины, когда советский народ с такой горячей любовью отметил стодвадцатипятилетие славного существования этого театра, теоретическое наследие Южина, убежденного защитника реалистического искусства Малого театра, приобретает особое значение.

В предреволюционные годы Южин страстно боролся против стилизации, эстетства, символизма и всяческих форм «условного» театра, призванных удовлетворять извращенным вкусам буржуазного зрителя.

После Великой Октябрьской социалистической революции борьба вокруг театра приобрела совершенно новое идейное содержание, приобрела новые сложные формы. Партия и правительство с первых дней революции проявляли огромное внимание к театру, оберегая реалистическое искусство прошлого, вдохновляя работников театра на создание новых произведений, посвященных героическим дням революции и гражданской войны, трудовому подъему строителей социалистического государства. Партия и правительство объявили борьбу антинародным явлениям в искусстве — безидей-

---

[1] См. Вл. Филиппов, Актер Южин, ВТО, М.—Л., 1941.

ности, эстетизму, формализму. Южин, как и другие передовые деятели советского театра, упорно отстаивает реалистическое искусство, борясь против всевозможных «новаторов», продолжавших и после революции насаждать упадочные тенденции буржуазного театра. На многочисленных диспутах Южин резко и смело выступал против формализма, конструктивизма, натурализма и горячо защищал реалистическое искусство Малого театра. Он оберегал, отстаивал и утверждал Малый театр, то сценическое искусство, которое считал единственно верным, истинным и жизненно нужным. Взгляды Южина далеко не во всем приемлемы для советского театра, но многие его высказывания, помимо исторического и познавательного значения, сохраняют ценность и в настоящее время.

«Личный символ веры» Южина, по его словам, в том, что «будущее за реализмом, освобожденным от узкого толкования этого понятия и искажения его смысла». Он верит, что «театр настроений или театр внешних бытовых форм, театр стилизации или театр мельчайшей выписки реальных явлений — словом, все антитезы театра, уводящие его в сторону от *всеобъемлющей* правды жизни, представляют собой нездоровую гипертрофию и не будут жить. Верно понятый реальный театр, в котором, начиная с формы сапога и характера бороды и кончая глубочайшими проявлениями человеческой души в ее необъятном разнообразии, все связано с жизнью в ее великом объеме, — только, повторяю, такой верно понятый реальный театр одолеет своей правдой все временные искажения, уродующие поочередно его великий смысл».

Считая, что «прирожденное значение театра, его смысл быть, так сказать, сгущенной жизнью, ее верным и всеобъемлющим отражением в миниатюре, в наиболее типичных проявлениях всего, из чего она складывается», Южин, писавший это в 1902 году, в 1921 году определяет «существо театра» как «художественное отражение жизни во всей ее безмерной полноте идей и образов, мечты и действительности, во всем богатстве ее правды и во всем блеске ее поэзии».

Южин — несомненный реалист, но реализм он понимает в плане присущей Малому театру манеры игры, свойственной Федотовой и Ленскому, Ермоловой и Гореву: «Настоящий реализм есть не что иное, как органическое слияние быта с романтизмом». По его мнению, «романтические глубины и красота только тогда глубоки и красивы, когда они тесно связаны с живым человеком и его живым бытом». Утверждая это в своей речи «Романтизм и Островский», Южин считает, что «истинный романтик всегда вместе с тем и бытовик, но чистый бытовик — не всегда романтик». Для него «крупнейшие писатели мира — Шекспир, Лопе де Вега, Пушкин, Гюго, Диккенс, Тургенев, Лев Толстой, Золя, Островский — непременно реалисты, так как только в реализме объединяются быт и романтика». Этот «реализм, объединяющий быт с романтикой», и был дорог Южину, и он его находил в Малом театре в игре Мочалова и Ермоловой, Щепкина и Садовской, Самарина и Федотовой, умевших создавать на сцене образы, «изучая видимое в человеке и угадывая возможное, соединяя в

одно пути изучения и проникновения» (как писал Южин о «романтизме творческом»).

Для Южина театр ценен постольку, поскольку он является «зеркалом жизни». Театр, писал он в 1902 году, «должен быть *прежде всего* так же верен жизни, как географическая карта верна очертаниям и подразделениям страны, с которой она снята». Но «театр должен быть тем, чем была бы та идеальная карта, в которой в известном масштабе отражалось бы все, что есть в стране, карта, полная той жизни, какая кипит в этой стране, карта в движении, карта в красках, карта, полная звуков, смен света и его оттенков, карта, где были бы зима и лето, где бы жили, умирали, боролись, любили и ненавидели люди, строились города, гудели фабрики, делалось бы все, что делается в самой стране и вровень с ее жизнью. Театр может и должен быть этой фантастической картой, но с непременным условием, чтобы в своей основе он обладал главным свойством обыкновенной хорошей карты — верностью правде». В конце своей жизни в статье, написанной в 1925 году, Южин также стремится «убедить читателя в неразрывной связи драматического театра с окружающей его жизнью».

Придавая огромное значение театру и справедливо полагая, что он должен быть связан с окружающей жизнью, Южин, однако, не всегда понимал, какую определяющую роль призван играть при этом идейно ценный, общественно значительный репертуар. Руководя Малым театром до революции, Южин наряду с произведениями русских и западных классиков допускал на сцену таких авторов, как Скриб, Оскар Уайльд, Пшибышевский или как Шпажинский, Гнедич, Рышков и многие другие, имена которых законно забыты. Если пьесы «талантливы и дают разумное волнение и оздоравливающий смех, — утверждал Южин, — если они не играют на низменных и чувственных струнах», они могут быть допущены на сцену, даже если они ничтожны по содержанию. Естественно, что, применяя такой критерий, Южин не смог поднять идейной значимости Малого театра в годы, предшествовавшие революции, не смог вернуть этому театру того общественного значения, какое принадлежало ему когда-то. В этот период Малый театр переживал несомненный упадок.

Но при всей случайности в построении репертуара Малого театра этих лет одного принципа Южин придерживался твердо.

Для Южина, безгранично любившего Россию, было всегда очевидным, что в Малом театре должны ставиться прежде всего и больше всего пьесы русских авторов. Считая, что театр «свободен и национален во Франции, в Германии, в Австрии», Южин не мог примириться с тем, что «во многом еще театр не свободен и не национален у нас» («Личные заметки об общих вопросах современного театра», 1901 г.). Он глубоко заблуждался, называя театры Европы «свободными»: они всегда были подчинены требованиям господствующего класса, а «национальными» могли быть названы разве потому, что чуждались произведений мировой драматургии (а если и ставили их, то приспосабливали ко вкусам буржуазного зрителя).

Но ценно то, что Южин всегда защищал необходимость свободного и национального театра. Его всегда возмущало «вековечное или по крайней мере двухвековое преклонение перед иностранщиной без разбора» (как он писал в «Личных заметках»). Не отрицая ценности переводного репертуара, Южин настаивал на том, чтобы русский театр стал национальным, причем писал: «Я понимаю национальность в нашем театре не как исключительное воспроизведение только русской жизни, но как воспроизведение всего, что имеет мировое значение, а значит, служит действительным интересам русской жизни», все же остальные переводные пьесы ставить «не надо». «Не надо не потому, что это не талантливо, а потому, что для нас это лишний сор, выметенный из-под изысканного стола утонченных gourmands, а мы, русское общество, не лакеи, пожирающие барские объедки». В своей программной речи к труппе в 1909 году Южин говорил: «Наш театр — русский театр. Русский писатель, как русский актер, — цари этого театра. Русская жизнь — главный, если не единственный предмет его художественного воспроизведения... К этой художественной разработке именно русской жизни нас обязывает и наше положение... русского государственного национального института». Патриотизм Южина приобретет еще большее значение, если мы вспомним, что эти слова им были сказаны в период столыпинской реакции, когда большинство театров в угоду буржуазным вкусам строило свой репертуар на пьесах западных драматургов, ничего общего не имевших с русской действительностью, когда Метерлинк, д'Аннунцио, Ростан заполняли русскую сцену, когда переводные символические, мистические, натуралистические и написанные в подражание им пьесы отечественных драматургов стали наиболее «модными» в глазах буржуазной публики.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла двери Малого театра для широчайших слоев зрителя. Славное реалистическое искусство Малого театра стало достоянием народа. Одновременно возникла настоятельная необходимость воплощения на сцене великих идей революционной действительности.

В первые годы после революции Южин много сделал для обновления репертуара Малого театра, в частности, за счет пьес современных драматургов. Всем тем сотоварищам по работе, кто не признавал художественной ценности молодой советской драматургии и поэтому противодействовал ее появлению на сцене академического Малого театра, Южин со свойственной ему убедительностью доказывал, что театр не смеет ограничиваться постановкой лишь классических пьес. Беря «жизнь только в преломлении прошлого, — писал Южин, — актеры не выполнят своего основного назначения: откликаться на существенные запросы современности». В 1921 году он с еще большей определенностью писал, что одно из основных требований, предъявляемых им к Малому театру, заключается в том, что, «охраняя драгоценнейшие произведения былого, он обязан отражать настоящее».

В конце своей жизни, говоря о том, каким должен быть наш театр,

Южин писал: «Удерживая на своем репертуаре и постоянно сменяя одну другой пьесы прошлого, сохранившие свое художественное и общественное значение, драматический театр того идеала, который я себе рисую, большую часть своих сил должен отдать современному драматургу, вступить с ним в теснейшую связь, считать его непременным участником своей работы». Подобное убеждение не только полностью сохраняет свою ценность в наши дни — оно совпадает с теми требованиями, какие партия, правительство и советская общественность предъявляют нашему театру. Репертуар советского Малого театра уже давно отличается той широтой, о которой мечтал Южин в 1925 году: на сцене Малого театра идут Грибоедов, Гоголь. Островский, Горький, идут пьесы Вишневского, Вирты, Паустовского, Ромашова, Софронова, Первенцева и ряда других современных драматургов, с которыми театр вступил «в теснейшую связь».

«Первая сторона мочаловского гения — и самая важная с точки зрения общественного значения всякого художника, — писал Южин, — это необычайная близость ко всем важнейшим течениям современного ему общества, творческое воплощение идеалов и стремлений своего времени в конкретные и живые образы»; поэтому Южин всю свою жизнь настойчиво повторял: «Первое, чего нужно добиваться актеру, — это большего сближения с окружающей его жизнью». Для Южина было очевидным, что актер должен откликаться на все «существенные запросы» современности.

Жизнь и творчество Южина тесно связаны с Малым театром, этому театру он отдал свой незаурядный талант публициста, свои административно-организационные способности, свой ораторский дар. Юношей полюбив Малый театр, как театр актера, Южин любил его всю свою долгую жизнь. Вся его многолетняя деятельность пронизана великой любовью к Малому театру, к искусству его актеров и к самим актерам; вся его жизнь полна стремления осознать природу творческих принципов Малого театра, сохранить в памяти потомства имена гениальных его мастеров, поднять значение театра, защитить от нападок и сохранить его реалистическое искусство. И не фразой звучат строки из его письма к А. А. Яблочкиной, полученного ею в тот день, когда телеграф принес в Москву известие о его кончине: «Живу жизнью Малого театра и грежу подышать им весной. Я слит с ним всею отданной ему жизнью нераздельно и буду с ним после моей смерти».

II

Южин всю свою жизнь защищал актера. Защищал главенство его в театре, достоинство его профессии, общественную значимость его дела.

Но, выступая всегда апологетом актера, Южин в полемическом задоре допускал зачастую крайности, преувеличения и приходил к выводам односторонним, а подчас и ошибочным.

Для Южина принципиально не существенны в театре ни режиссер, ни художник, ни композитор. Через всю свою жизнь он проносит убеждение

в том, что nature morte театра (вся «мертвая природа»: декорации, бутафория, костюмы) нужна лишь постольку, поскольку она помогает актеру. Сама же она никогда не может быть не только самоцелью, иначе театр превратится «в музей исторических костюмов, в подмостки для выставки картины», но и не должна отвлекать зрителя от главного, что несет с собой театр, — показа живого человека, с его мыслями, чувствами, желаниями, со всей сложностью его внутреннего мира. Актер, и только актер, призван к тому, чтобы «собой» и «из себя» создавать образ в театре, где «весь материал живой, живой в самом простом и буквальном смысле этого слова, где *не нужно вещей* (курсив Южина. — *Вл. Ф.*) для создания художественного произведения, а нужны *люди*. Не краски, не мрамор, не инструменты, а людские голоса, людское молчание, руки, глаза, гнев, любовь, насмешка, все людское». И отсюда существеннейший для Южина вывод: «все это людское немедленно и непосредственно передается, раз оно действительно художественно, таким же человеческим воспринимающим жизням»; «насколько все живое выше всего мертвого, настолько этот художественный образец, спектакль, выше всех других образцов».

Считая, что актеру принадлежит первое и главное место в театре, что именно он, и только он, является творцом спектакля, Южин не мог вначале принять Художественный театр, в котором такое огромное значение приобрел режиссер-постановщик, в котором впервые было обращено столько внимания на обстановку и декорации. Чувствуя в Художественном театре конкурента, отвлекающего зрителя от Малого театра, и видя в его постановках лишь ниспровержение всего того, во что он верил и чему служил, Южин оказался неспособным понять колоссальное значение того нового, что принес Художественный театр в русское искусство. В своем глубочайшем заблуждении Южин доходил до уверенности, «что их сила в нашей слабости и что их десятилетняя гегемония развилась в такую силу только потому, что у нас царил невообразимый хаос». Он считал, что огромный успех, который имели первые постановки «художественников», вызван лишь «модой», и думал, что «малейший успех» Малого театра, «самый зародыш нашей прочности — вопрос не самолюбия, а самого существования» Художественного театра. Поэтому он видел в нем и его деятелях только конкурентов — «опасных врагов» Малого театра. Не умея понять значение режиссера-постановщика в театре и видя в нем лишь силу, мешающую якобы творчеству актера, Южин бессильно вышучивал театр «единой воли» и не понимал возможности его совмещения с «коллективным творчеством». Не случайно, став в 1909 году во главе Малого театра, Южин не привлек кого-либо из видных режиссеров, которые могли бы продолжать реформы, начатые в Малом театре А. П. Ленским. Зрители попрежнему ходили в Малый театр этих лет только для того, чтобы увидеть любимого актера в новой роли или какого-либо исполнителя, удачно создавшего тот или иной образ.

К чести Южина надо указать, что и он постепенно понял значение «великого сдвига», совершенного Художественным театром. Признавая, что

«для Малого театра режиссер — равноправный член и primus inter pares (то-есть первый среди равных. — *Вл. Ф.*) в ряду главных актеров, для Художественного театра — вождь, идущий впереди», Южин стал, особенно после Октября, привлекать к работе в своем театре и крупных постановщиков и крупных художников, создававших декорации. В 1921 году он писал, сопоставляя Художественный и Малый театры: «Крайности течений уже давно сгладились, края сблизились. Давно уже Художественный театр отодвинул вглубь чересчур зажившуюся на его сцене первых лет nature morte и выдвинул вперед живую силу — актера» (что и заставило Южина сначала «примириться» с деятельностью МХАТ, а потом и высоко оценить ее). «Уже давно и Малый театр перестал пренебрежительно относиться к декоративно-постановочной части спектакля».

После избрания в 1922 году Южина в связи с сорокалетием его деятельности почетным членом МХАТ он в письме на имя Вл. И. Немировича-Данченко писал: «Когда мне казалось, что вашу центробежную силу нельзя не считать угрозой большим накоплениям прошлого, когда мне казалось, что ваши дерзания могут с корнем вырвать многое, что я считал и считаю особенно ценным и нужным театру, я прямо и открыто говорил против вас. Но мало найдется таких постоянных ваших друзей и поклонников, которые так любовно и радостно приветствовали бы вашу действительную победу, — а их было много — как я».

Эти слова были не только вызваны чувством «радости, гордости и благодарности» за «великую честь», которой МХАТ «осчастливил» Южина, но и открытым признанием своих былых заблуждений. «...я часто ошибался в оценке явления», — писал он в том же письме.

* * *

Южин на протяжении всей своей жизни неустанно повторял, что только в искусстве сцены и творец и материал, из которого он творит, являются живыми. Если в театре творящая личность и творимое им сливаются, то необходимо, чтобы актер и как человек и как материал был на высоте, и Южин горячо и убежденно требует от работников своей профессии постоянного развития. У актера должна быть одна цель: «упорным развитием своей личности наравне с развитием своего таланта создать такой состав деятелей театру, который стоял бы так же высоко, как высока сама основная идея театра» («Личные заметки»). «Искусство, — утверждает Южин, — требует от актера беспрерывного улучшения и прогресса не только своих личных свойств, но и приемов своего творчества, а жизнь в своем неудержимом ходе — напряженного внимания и изучения всех явлений, всех ее нарождающихся типов, идей, стремлений».

Южин пользуется каждым случаем, чтобы доказать — и своим личным творчеством он это делает особенно убедительно, — «что вдохновение, гений и талант от работы только отшлифуются; что без разработки техники не обходились ни Рафаэль, ни Рубенс, ни Шекспир, ни Пушкин,

ни Бетховен, ни Вагнер, что Тургенев сам переписывал свои романы, а Толстой до последней минуты добавляет, изменяет, вычеркивает и обтачивает каждую свою мысль». Эти ставшие теперь аксиомами мысли настойчиво повторялись Южиным тогда, когда очень и очень немногие их разделяли, когда «талант» противопоставляли «учебе» и когда сам Южин за свою общую культуру и серьезность отношения к делу, за постоянное совершенствование в овладении образами не раз терпел нападки многих из своих современников, считавших идеальными актерами тех, кто «потрясал» зрительный зал «нутром».

Задумываясь над вопросом, «кто виной этой поразительной разницы, которая существует между положением каждого специалиста в своем деле и положением актера в театре», Южин без колебания отвечает: «сам актер». И тут же добавляет: «Бо́льших страданий, чем это сознание, мне не доставляло никакое личное горе, неудачи, даже потери близких людей». Отсюда его возмущение теми товарищами по работе, которые позволяли себе унижаться перед власть имущими, отсюда те резкие эпитеты, которыми он награждает отдельных из них. И не случайно в лапидарные записи своих «дневников» Южин заносит слова о подделке векселей, будто бы сделанной Ф. П. Горевым, и в дальнейшем с удовлетворением отмечает, что Горев оправдан. Всегда внешне сдержанный, Южин способен был приходить в бешенство, когда видел, как унижается актер.

Не только «личного» достоинства требует Южин от актера, но и «подъема своего сословного достоинства». Он пользуется каждой возможностью для доказательства того, что профессия актера заслуживает общественного признания.

Когда Общество любителей российской словесности, желая отметить юбилейную дату, связанную с Мочаловым, обратилось к Южину с просьбой выступить с чтением отрывков из пьес, игранных великим трагиком, Южин вносит предложение рассказать о нем «в жизни и на сцене». Таким образом, не только впервые в стенах Московского университета, но впервые в России актеру уделяется внимание как общественному деятелю, сыгравшему огромную роль в поступательном движении русской культуры.

Когда в Ярославле праздновался юбилей основателя русского театра Федора Григорьевича Волкова, Южин в своем слове стремится разгадать, «о чем над Волгой думу думал» первый русский профессиональный актер. Для Южина было ясно, что «настанет время... когда русский актер... пробьет себе в обществе то место, на которое он имеет полное право по сущности своего дела, — место общественного и государственного слуги-деятеля».

Когда справлялся юбилей Щепкина, Южин с громадной взволнованностью говорил: «Щепкин не только гениальный актер. Он — гениальная натура. Он — ломоносовской породы. Как Ломоносов был носителем веры в силу и значение русского ученого, так Щепкин был носителем веры в силу и значение русского актера... Это были не только гениальные люди,

это были гениальные и неутомимые борцы за то, что для них было дороже семьи, дороже личных благ, дороже самой жизни».

Когда в 1920 году партия и правительство организовали грандиозное чествование М. Н. Ермоловой в связи с пятидесятилетием ее сценической деятельности, Южин выступил с речью, в которой он подчеркнул, что Ермолова в своем творчестве «сумела проникнуть в глубь духовных запросов своих современников, стать отражением их чистейших устремлений и возвышенных порывов и в свою очередь будить их в усталых и охладевших сердцах».

Сам Южин, вступив на сцену, вынужден порвать с семьей, поссориться с отцом, который, конечно, не может допустить, чтобы сын князя Сумбатова стал актером. Князь Александр Сумбатов становится Южиным и с гордостью носит звание артиста. Южин продолжает дело Щепкина и, так же как его великий предшественник, всей своей жизнью добивается признания деятельности актера как общественного служения. Несомненно, что Южину принадлежит существенная роль в изменении взглядов современного ему общества на профессию актера и на отношение к ее представителям.

Если советский театр вряд ли может назвать хоть одного работника, которому было бы не ясно значение и общей и специальной культуры для актера, то, несомненно, в предреволюционные годы пример Южина, не замыкавшегося в рамки своих профессиональных интересов, своего ремесла, своего искусства, пропагандировавшего необходимость для актера и образования и постоянного технического совершенствования, сыграл огромную роль. Но и для советского актера те страницы, которые Южин посвящает культуре речи — «уменью говорить на сцене» и «уменью молчать», культуре движения — власти актера «над всеми мускулами лица, шеи, стана, рук и ног», не утратили своего значения. А глубокое убеждение Южина, высказанное им применительно к драматургу, но, несомненно, относящееся и к актеру, — «к сцене и ее средствам автор имеет право и обязанность прибегать лишь тогда, когда он вводит в театр действительно важное и значительное проявление серьезных сторон жизни в живых и правдивых образах, в живой и правдивой борьбе», — и сейчас должен разделять каждый актер, если он хочет быть подлинным творцом социалистической культуры.

Для Южина театр — огромное дело, дело общественное, государственное. Но при этом единственной целью театра, как ее понимает Южин, является создание полнокровного художественного образа. «Театр, — говорит он в «Личных заметках», — если он не хочет утратить своего самодовлеющего значения... должен говорить образами». Отсюда протест Южина против получившего в начале XX века столь большое распространение символистского театра, который, по мнению Южина, «есть великая нелепость, потому что символ не ходит, не говорит, не действует, не смеется, не плачет, не живет и не умирает. Область театра — воспроизведение уже воплотившихся в живых людях идей и символов, и он, как коллективный художник, и не должен

и не может, не изменяя всей своей природе, изображать то, что в действительности не живет, а только мыслится». В своем этюде «Что дает Толстой театру»[1] Южин пишет: «В его творчестве — торжество настоящего художественного синтеза, потому что каждая его мысль, каждый его символ — в образе, каждый его образ — живой, полный красоты и движения символ, — и везде дивная гармония души и тела, великая симметрия Микельанджело». Только через образ, по мнению Южина, воздействует театр. Поэтому так протестовал в свое время Южин против «театра-модерн»: «Сценой овладели какие-то вертящиеся дервиши символизма, из божьего человека делают китайскую тень или ассирийскую фигуру с вывернутыми ногами и руками и т. д. и т. д.».

Южин никогда не отрицал общественно-политическую значимость театра. «Спектакль, с одной стороны, — образец искусства, как картина, как статуя, как поэма, с другой — это общественное дело широкого духовного значения» (отрывок из «Книги о театре»). Южин не отрицал за театром права на пропаганду передовых идей современности. Однако, стремясь поднять художественное значение театра, Южин иногда ошибочно утверждал его «самодовлеющую» роль. Так, например, в статье «Личные заметки об общих вопросах современного театра» он, верно указывая, что русский театр конца XIX и начала XX века был «единственной ареной», где могли проявляться общественные интересы, противопоставлял ему театр Запада, который будто бы «ближе к искусству» потому, что он имеет «самодовлеющее значение». Всегда так высоко оценивавший огромную культурную роль русского театра, он, доказывая, что «все предвзятое противно самой природе искусства», договорился до того, что признал театр в Европе «гораздо более сильным культурным двигателем, чем у нас». Словно отрицая лежащую на театре обязанность «руководить, поучать, влиять и настраивать» зрителей, Южин — во имя «самодовлеющего значения театра» — утверждал, что, стремясь к этому, «мы ничего не даем ни людям, ни обществу, ни публике». Но тут же он высказывает основную свою мысль, которую он защищал всю свою жизнь: каждый художник (в том числе и актер) должен «черпать свои образы из жизни, из одной жизни, непосредственно из нее» и тогда он даст «обществу возможность бессознательной проверки своих порывов, стремлений — всего, чем жизнь дарит без пощады всякого». Для Южина сущность вопроса — в специфических средствах искусства театра. В отрывке из «Книги о театре» Южин формулирует эту свою мысль наиболее точно и правильно: Театр, говорит он, — это воплощение «в художественных образах всех глубин человеческого существования, человеческой мысли, страданий и радостей, а *живой человек* со всем неизмеримым богатством его мечтаний, чувств и переживаний и со всем разнообразием *его индивидуальных* внешних форм, а также его действий — *единственный объект театра и как искусства и как общественного дела*».

[1] А. И. Сумбатов, Собр. соч., т. IV, М., 1909, стр. 597—604.

Ставя так высоко театр, Южин через всю свою жизнь проносит убеждение, которое он и пропагандирует во всех своих высказываниях и доказывает своим личным примером: актер должен быть не только мастером своего дела, технически к нему подготовленным, но культурной и общественной личностью; служение театру требует не только умелых, но и чистых рук. Актер должен быть высокопросвещенным, высокообразованным и стоящим на уровне современной общественности художником, впитавшим в себя все современные завоевания в области общественной мысли. «Пусть русский театр в полном распоряжении просвещенного и готового к своему делу актера с полным правом займет в культурной жизни место рядом с важнейшими просветительными учреждениями», — писал он в 1902 году, когда театр в России все больше и больше терял свой общественный резонанс, когда все чаще появлялись «театры», ничего общего не имевшие с «просветительными учреждениями», — театры обозрений, фарсы, всевозможные кабаре, и когда голоса защитников подлинного театра звучали все реже и реже.

III

Южин никогда не сомневался, что театр займет существенное место среди «важнейших просветительных учреждений» страны.

Ему довелось увидеть воплощение своей мечты: театр в Стране Советов завоевал себе то место, которое он, по мнению Южина, и должен был занять и которое он не занимал и не мог занимать ни в царской России, ни в буржуазной Европе, ни в капиталистической Америке.

Южин с первых дней революции ощутил, что театру открываются новые горизонты. И прежде всего он понял, что его мечты, как и мечты многих лучших людей русского искусства о народном театре, становятся реальностью. Выступая в 1916 году на съезде деятелей народного театра, Южин говорил о том, что «театр должен быть народным весь целиком, должен стать всенародным, дешевым, доступным, повсеместным...»

Театр после Великой Октябрьской социалистической революции стал именно таким. Для Южина это было чрезвычайно важно еще и потому, что проблема зрителя имела для него огромное значение на протяжении всей его жизни.

Еще в 1902 году он сетовал на то, что русский театр не имеет «публики»: «это *кучка* людей образованных, мыслящих, но... слишком зависящих от целого ряда настроений и веяний, посторонних театру, как учреждению прежде всего народному, требующему для своей оценки свободной от всякой предвзятости, чуткой и страстной, большой толпы». Он с возмущением писал: «Вы посмотрите на публику. Вы увидите ясно, особенно на первых представлениях, что сама пьеса и игра артистов — это предлог для проявления совсем особенных ощущений... я уже не говорю о всяких низменных побуждениях, владеющих публикой, состоящей почти сплошь из любителей разных отдельных статей театра». Вспоминая в 1920 году

зрителей, перед которыми приходилось до революции выступать Малому театру, Южин говорил: «Господствовавшим элементом театрального зала была пресыщенная, блестящая, поверхностная публика, руководившая вкусами». Этой публике «нужна была легкая комедия, легкая драма, которая бы ее приятно волновала, не затрагивая наболевших ран русского организма».

Всегда настаивавший на том, что театр, в отличие от других искусств, требует непосредственного взаимодействия между творящими и воспринимающими, Южин писал: «Как при всем таланте, в моменты высшего вдохновения, обладая всеми красками на своей палитре, дивными кистями, натурой — всем, что нужно для того, чтобы писать картину, художник бессилен создать ее, если ему не на чем ее написать, нет холста, стены, доски, бумаги, какого бы то ни было экрана, так не может актер или актеры создать образец своего искусства без живого экрана — воспринимающей жизни. Публика для актера — это холст для художника, но холст живой, отзывчивый, помогающий, дополняющий художника, зажигающий его своим дыханием, с любовью и радостью купающий свою душу, свою мысль, нервы и сознание в потоках его вдохновений». Понятно, что актер-художник, так четко понимавший значение публики для его творчества, не мог не оценить того, что с Великой Октябрьской социалистической революцией в театр пришла «большая толпа» нового зрителя — «народа, впервые получившего доступ в театр», «того зрителя, — писал он в 1922 году, — который является действительно эмоциональным участником сценического волнения исполнителей, и его массовая эманация заражает их своею силой так, как никогда». Южин до революции на упомянутом съезде 1916 года говорил о том, «как необходим народ театру, иначе театр будет задавлен извращенными требованиями пресыщенного меньшинства». Южин уже тогда понимал, что «этот приток свежего элемента зрителя оздоровит театр и беспощадно выбросит из него все нездоровое, пошлое, все то противное жизни последних десятилетий... с отвратительным девизом: «золото — жизненный нерв».

С глубочайшим сочувствием воспринял Южин, как и все лучшие представители русского театра, требование партии, чтобы искусство, служившее только высшим классам, стало достоянием народа. С огромным удовлетворением Южин отмечал, как растет в советской Москве популярность Малого театра, ценность которого для новой, трудовой России утверждается неудержимым тяготением к нему «трудовых пролетарских масс, потоком заполняющих все места, доступные их средствам, заливающих проходы его балконов и галлерей». Южина радует, что «жажда знать и воспринимать, жажда обладать всем, что было доступно раньше лишь избранным, делает то, что в будни и праздники не только люди трудовой Москвы всех классов и положений, не только приезжие издалека, но и пришедшие пешком крестьяне соседних деревень расхватывают мало-мальски дешевые билеты». «Об этой публике всю жизнь грезил и тосковал Малый театр», — пишет Южин, сам прежде всего грезивший и тосковавший о ней.

Материальные затруднения, которые испытывал театр в первые годы после Октября, далеко не молодой возраст и все усиливавшиеся болезни — ничто не помешало Южину посвятить себя ответственным обязанностям руководителя Малого театра. Зачастую сетуя в своих письмах на трудности жизни, Южин никогда не отступал перед ними. Не отступал потому, что верил в светлое будущее русского театра, которое открыла перед ним Великая Октябрьская революция.

Южин был одним из тех представителей старой интеллигенции, одним из тех театральных деятелей, кто, любя беззаветно свою родину, сразу и бесповоротно встал, по словам А. В. Луначарского, на путь «делового сотрудничества с советской властью».

Видя бережное отношение партии и правительства к культуре прошлого и к театру, Южин становится активным участником строительства советского театра. Он не только оберегает театральное наследие, он не только защищает Малый театр от обвинений в консервативности, но он и созидает. Сколько искреннего увлечения, горячей любви к делу, творческой находчивости проявляет Южин в созидании новой, социалистической культуры!

* * *

Литературное наследие Южина-Сумбатова, характеризующее его как дореволюционного театрального деятеля и как одного из видных строителей советского театра в первые годы его существования, имеет прежде всего историко-познавательное значение. Его дневники, письма и ежегодные итоговые записи не только знакомят нас с биографией этого крупного деятеля сцены, но и дают ценные сведения по истории предреволюционного театра, прежде всего — московского Малого театра. Южин рисует жуткую картину бюрократического «руководства» театрального начальства и развала, «великой неразберихи», царивших в театре в годы столыпинской реакции. Не все значительно в переписке и дневниковых записях Южина Но никогда детали его личной жизни, представляющие интерес только для биографа, не заслоняют главного — его кипучей творческой деятельности. Южин предстает перед нами как большой, целеустремленный, преданный своему делу художник, борец за реалистическое искусство. Но мы не можем не видеть ограниченности его политического кругозора, которая особенно выразилась в записях, посвященных событиям революции 1905 года; не можем не заметить влияния закулисной атмосферы дореволюционного театра на оценку Южиным некоторых сценических деятелей.

Статьи, характеристики и речи Южина дают интересный материал для понимания прошлого русского театра. Так, например, статья «Первый Всероссийский съезд сценических деятелей» вскрывает то плачевное положение, которое было характерно для провинциального театра XIX века, задыхавшегося в тисках антрепренеров, преследовавших лишь коммерческие цели, и рисует отрицательные стороны «театральных товариществ», чаще всего

являвшихся скрытой антрепризой. Его письма дополняют картину жизни театральной провинции царской России.

Не утратили своего значения до настоящего времени южинские характеристики актеров прошлого — П. С. Мочалова, М. С. Щепкина — и современников Южина — М. Г. Савиной, Е. К. Лешковской, Ю. М. Юрьева и особенно М. Н. Ермоловой, анализ творчества которой является ценнейшим материалом для изучения сценического пути великой актрисы.

Чрезвычайно ценны высказывания Южина об общественном значении и художественных принципах Малого театра. Здесь должны быть выделены речь труппе Малого театра, произнесенная 9 августа 1909 года, статья «Малый театр в его подлинных традициях», докладная записка наркому просвещения, в которой Южин говорит о современном и историческом значении Малого театра как театра национального, статья «Вынужденное возражение».

Такие статьи, как «Личные заметки об общих вопросах современного театра», отрывок из «Книги о театре», «Будущее театра», знакомят нас с мыслями об искусстве большого актера прошлого, и многие его высказывания имеют не только историческую ценность, но существенны и для наших дней. Это в первую очередь страницы, посвященные реалистическому искусству, в неизменное торжество которого Южин верил и в те годы, когда всевозможные антиреалистические упадочные направления в искусстве стали завоевывать признание буржуазного зрителя. Для защиты реалистического актерского мастерства Южин не жалел сил.

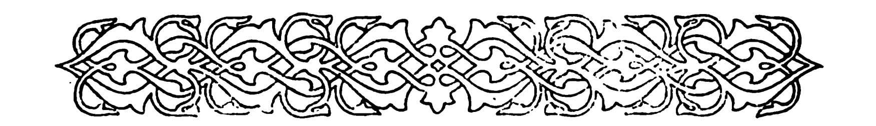
Большой интерес также представляют высказывания Южина о языке, о культуре речи («Слово, улица, сцена»).

Несмотря на известную ограниченность своих взглядов, Южин, как большой актер и теоретик театра, внес в сокровищницу русской театральной культуры ряд животворящих традиций.

«Кто свяжет со своим делом в одно целое всю свою жизнь, кто с ним сольется всем своим существом, тот все может, все одолеет», — говорит один из героев сумбатовской пьесы «Ирининская община». Южин с полным правом мог это сказать о себе. С театром слился он всем своим существом, и его жизнь оставила значительный след в истории русской культуры. Его имя вошло в историю, и стоит оно в ряду крупнейших актеров-художников и значительнейших театральных деятелей, способствовавших развитию великого русского театра.

АВТОБИОГРАФИЯ
•
ЗАПИСИ
•
ВОСПОМИНАНИЯ
•
ПИСЬМА





МОИ ЗАМЕТКИ*

Восемь лет спустя после моего переезда в Москву я начинаю писать эти заметки. Увидят ли они свет после моей смерти или при жизни и найду ли я возможным издать их — вопрос будущего. Но, принимаясь за них, я, во-первых, прекрасно понимаю, насколько важна правда и действительное освещение несомненных фактов, которые войдут в эту тетрадь, а во-вторых, — какое значение будет им придано в то время, когда театр, как ему уж давно подобает, займет одно из первенствующих мест в общественной жизни, освободившись предварительно с течением времени от тех позорных подвесок, которые — в форме оперетток или пошлых фарсов, или пародий на драму и в особенности бытовую комедию — пятнают крупными и частыми пятнами благородное и необходимое искусство.

Русское общество — общество серьезное, и с явлениями, которые признаны им за серьезные, шутить не любит. Оно одно из первых, если не первое, в Европе освободит серьезную сцену от постыдной связи с балаганом и кафе-шантаном, выделит ее в особое, независимо стоящее учреждение и придаст [театру] то значение, которое лежит в самом существе дела. Тогда-то всякое правдивое и дельное слово, воспоминание, картина прошлого дадут много поддержки будущим деятелям этой важной, необходимой работы. Я испытал на себе самом, как ободряюще действует на артиста малейшее подтверждение того, что и в отдаленном

---

* Звездочка везде указывает, что к данному месту текста имеются дополнительные материалы или примечания, которые помещены на стр. 545 и дальше.

прошлом с людьми, имена которых привык вспоминать с любовью и уважением, бывали все те тяжелые и удручающие столкновения с непониманием, недобросовестностью, невежеством и интригой, столкновения, отравлявшие им жизнь, но не смогшие помешать ни росту их дарования, ни ходу дела, ни их посмертной репутации. Ничто не дается без тяжелых жертв, и, пробираясь сквозь колючки и репейники, неминуемо придется оставить на них клочья своего платья, а часто и тела.

Из десяти лет моей сценической деятельности я вывел несколько существеннейших выводов, справедливость которых каждый проверит на практике, если захочет их применить к делу. Не знаю, что будет дальше, но пока я не вижу тени заблуждения в этих результатах моего личного опыта.

1. Надо любить свое ремесло или свое искусство больше, чем себя. Не жалеть для него ни здоровья, ни денег. И то и другое отдавать целиком на свое дело.

2. Надо *все* слушать и *ничему* не верить из того, что называется критикой печати и в особенности знатоков. Если артист заслуживает действительно этого имени, если в нем есть творческая сила, — она должна работать свободно, и только при этом условии работа эта плодотворна. *Все*, что могут тебе указать другие, укажет свое собственное чувство, наблюдательность и работа. Все, что не выросло в самом артисте органически, все, сделанное по указаниям, есть вымученное тепличное растение, блеклое и жалкое. Как бы ни было справедливо указание, что *надо* сделать или *чего* делать *не надо*, — артист не может воспринять этого умом, раз дело идет об искусстве. Надо, чтобы в нем самом выросло и окрепло сознание неизбежности той или другой поправки в его замысле, чтобы взамен неверных или слабых сторон созданного им творческого образа, путем этого же творчества как совокупной работы рассудка и фантазии, анализа и увлечения и еще чего-то такого, чего ни назвать, ни определить не может человеческий язык (потому что это недоступно формулировке), чтобы этим путем взамен прежнего выросло новое и более сильное. Кто не может так отнестись к критике (в обширнейшем смысле этого слова), тому лучше игнорировать ее совершенно, потому что тогда она не даст ничего, кроме сбивчивости и путаницы в деле, более всех других требующем определенности и ясности. Представьте себе, что перед вами дерево в полном расцвете, покрытое чудной листвой, с извилистыми и капризными ветвями и сучьями, с прихотливо изогнутым стволом, разросшееся вширь и вверх. Это цельно и сильно. Представьте себе это дерево и скажите, если бы умнейший и образованнейший садовник нашел, что тут слишком выдается сук, тут ветви густы, а там несколько жидки и т. д., —

все очень умно и справедливо, — неужели дело было бы поправлено, если бы сук был обрезан, тут ветви раздвинуты кольями, а там притянуты веревками? Мы согласны с садовником и знаем, что недостатки этого дерева те самые, которые он указывает, но не можем согласиться, что поправки уничтожат их, не породив новых, в тысячу раз худших. Я уже не говорю о том, что часто самые недостатки лучше многих шлифованных достоинств.

3. Надо много читать. Сколько можно больше. Талант и творчество заразительны. Конечно, здесь наблюдается то же, что и в заразительных болезнях. В холерное время не все болеют холерой, а двадцать-тридцать процентов. Так и тут нужна почва, на которой могло бы проявиться заражение, нужен темперамент, сила восприимчивости и подготовка, чтобы вызвать симптомы творческой горячки. Кто считает себя обладающим этой способностью, пусть читает все, глядит на все картины, любуется всеми статуями, смотрит всех артистов. Его индивидуальное «я» возьмет, выработает и заразится тем из виденного, слышанного и прочитанного, чем оно способно по самому существу своему заразиться...

[*1889 год*]

АВТОБИОГРАФИЯ*

1857 — 1882 годы

4 сентября 1857 года родился в сельце Кукуевке, Ефремовского уезда, Тульской губернии, и ребенком был перевезен в именье матери моей * — Муравлевку, Одоевского уезда, Тульской губернии. В августе 1863 года именье это было продано отцом, и мы всей семьей в начале сентября переехали в Грузию, где у отца было много неразделенных с братьями, отчасти спорных с родственниками имений. Благодаря деньгам с продажи имения матери (около тысячи десятин), не помню, за какую цену, но не выше сорока рублей десятина, мы жили 1864, 1865, 1866 и часть 1867 года очень широко. Выстроен был в 1864 году дом в Телетах, заведены лошади, экипажи, богатая обстановка, зиму мы проводили в Тифлисе.

Весной 1864 года отец был назначен мировым посредником первого отдела Тифлисской губернии, вводил первый положение 1861 года, и при нем совершилось освобождение крестьян в Грузии. Наш дом в Тифлисе был центром, где собирались благодаря уму и развитию мамы лучшие и умнейшие, передовые люди Тифлиса, сосланные на Кавказ студенты и пр. Помню Илью Чавчавадзе, Нико Чавчавадзе, впоследствии пред[седателя] д[епартамен]та судебной палаты Максимовича, тогдашнего попечителя Кавказского учебного округа Ивана Игнатьевича Полторацкого, Илью Ив[ановича] Циномсгварова, Чимишкианца — будущего основателя армянского театра, красавца, ныне камергера, Шакро Магалова, музыканта Совонели и многих других. Первая опера, которую я слышал, была «Вильгельм Телль». Еще в Одоеве, пятилетним мальчишкой, я играл в любительском спектакле казачка в водевиле Соллогуба «Беда от нежного сердца».

К концу 60-х годов отец оставил службу из-за неприятностей с неким Бороздиным, чиновником особых поручений при губернаторе Орловском. Еще до того отец и мать бывали на балах у великого князя Михаила Николаевича; дядя Давид и

дядя Василий беспрерывно занимали у отца деньги и жили неделями на его счет, а дядя Василий и годами; Давид, впрочем, всегда держался вдали от отца и его не любил.

В 1865 году состоялся раздел между братьями: отец получил на свою долю все мухранские имения матери своей, рожденной княжны Багратион-Мухранской, и вместе с ними межевые споры по ним со многими ветвями дома Мухранских, главным образом с князем Иваном Константиновичем Мухранским (по подкупу которого, как говорят, были убиты в Квишхетах наемными убийцами дед мой князь Ал[ександр] Ив[анович] Сумбатов, жена его княгиня Софья Ливановна Сумбатова и несколько моих старших и младших дядьев). Споры по именьям заключались в том, что князь Иван Константинович Багратион-Мухранский в период времени с убийства деда и бабки и до того, как выросли их уцелевшие, воспитывавшиеся в Петербурге в дворянском полку дети Давид и Иван, отец мой, захватил большинство спорных имений Самухрано и утверждал, что владеет ими по земской давности или по раздельным актам 20-х годов. Дед мой, ведший с ним споры, а впоследствии отец утверждали, что раздела не существовало и все имение подлежит разделу в соответственных долях. Споры эти, широкая жизнь, страстная и увлекающаяся натура отца, все развивавшаяся болезнь матери, продажность и кумовство межевых членов суда, влияние Ивана Мухранского на администрацию суда в лице старшего председателя палаты Оголина и др. довели отца до полного разорения, и лишь к концу семидесятых годов часть имений была возвращена отцу — часть самая ничтожная, и то на бумаге, так как по статье 82 положения о размежевании Зак[авказского] края решения по имениям одного рода не приводились в исполнение по просьбе одной из сторон до тех пор, пока не решится спор по всем имениям.

С 1866 года мы уже перестали проводить зиму в городе.

В 1869 году я поступил во второй класс классической гимназии. Кроме зла, как оказалось, гимназия не дала мне ничего. Не выучила ни одному из новых языков, заставила забыть и тот французский, какой я знал; затормозила мое развитие, так как даже лучшие учителя словесности, вроде Н. В. Горяева, не смели выходить из программ; дала мне аттестат зрелости после того, как меня советом заподозрили в том, что я переписал какую-то формулу сложных процентов. По чистой совести именно этого я не делал. Все мы переписывали у лучших учеников переводы на латинский язык, и все это знали. Но к алгебраическому экзамену и вообще к экзамену по математике я готовился добросовестно и вообще имею претензию думать, что по математике я не был бы так плох *, если бы не учи-

теля, которые совсем со мной не занимались, не приучали меня вдумываться в математические комбинации, не обуздывали моей фантазии. Странно! Вот семнадцать лет в театре меня считают сильным и добросовестным работником, в пьесах своих, в своих делах я упорен, настойчив и способен к труду. Но гимназия не вызывала во мне ни малейшей любознательности, ни малейшего интереса, ввиду бесцельности всего, чему в ней учили. И действительно, из ста двадцати учеников, бывших со мной во втором классе, до восьмого дошло всего пятнадцать, из грузин же — я один. Это в Грузии! Мешало мне заниматься и то, что дома условия были ужасные. Второй класс я жил у тетеньки Тассии. Она была женщина мелочная, но упорная и твердая. Спасла свою семью от полного разорения, но меня своей скупостью довела до голодного тифа. Тогда же я сильно под ее влиянием поддался религиозной мании — я был влюблен в архиерея (Евсевия), не пропускал ни одной службы, увлекался службой в ее внешней стороне и не знал евангелия. Мама, напротив, поселила во мне искреннюю веру в бога и увлекательно проходила со мною священную историю. Третий класс я жил в землянке, в одной комнате с чахоточной женой нашего управляющего Саакадзе и ее тремя детьми Мишей, Мелико и Ваней; она была добрая женщина, влюблена в отца и любила меня, но болезнь и бедность (десять рублей неаккуратного жалованья мужу) делали жизнь невыносимой. Ни свечей, ни стола, на котором можно было бы работать... Я страстно любил мою умную, развитую, нервную и чуткую мать и жил с ней врозь, зная, что она рвется в город, задыхаясь без книг, без фортепиано, с восьми-десятилетним Володей и семи-восьмилетней Катей в деревне, терпя нужду в самом необходимом, с болезнью, развивавшейся не по дням, а по часам. Летом она страдала бессонницей, будила меня, и я со слипавшимися от сна глазами выслушивал ее жалобы на болезни, которые она в себе предполагала, перемешанные с литературными беседами, чтением Гейне, Виктора Гюго, мадам де Севинье, «Современника» начала 60-х годов и разнообразными романами.

«Краткий перечень главнейших событий моей жизни» *.

СОЛНЕЧНЫЙ БЛИК *

(Обрывок воспоминаний)

Я был гимназистом четвертого класса. В яркий февральский день, в среду, на масленице 1872 года, в Тифлисской классической гимназии, после «большой перемены», назначены

были по расписанию подряд два урока латинского языка, и этим занятия должны были кончиться до первой недели. В перспективе рисовался Корнелий Непот и семидесятипятилетний, глухой, как тетерев, злой, как оса, немец-учитель, который любил ставить отметки «по вирашению лица». Иначе поступать ему было трудно: он ничего не слышал. Мое «вирашение» не внушало ему симпатии: он его находил «неблаготарным», хотя для благодарности к нему у меня не было никаких оснований, да и вообще этих оснований древние языки представляют не много, особенно для четырнадцати лет, а пожалуй, и позднее.

Принести домой памятку с колом значило лишиться обещанного театра вечером — первого *настоящего* драматического театра. Как это ни странно, но до этого возраста в театр меня не пускали.

Вследствие ожидаемого «кола» настроение мое было тем, которое принято называть угнетенным. Снисхождением меня не баловали. Вдруг внезапная радость — приоткрылась дверь, и вместо «глухаря» появился бодрый, красивый надзиратель, черный, как смоль, и южным баритоном объявил, весело подмигнув: «Стройся домой, последних классов не будет».

У меня был рубль. Обыкновенный желтый рубль, представлявший для меня исключительную ценность. На него я должен был купить задачник Евтушевского для моего младшего брата, а остальные деньги, в размере, кажется, тридцати пяти копеек, были моим личным состоянием, которое я имел в виду растратить со всем безумием молодости на предметы роскоши: десяток тайных папирос, подержанный карманный ножик, долгое время превосходивший мои средства, и на засахаренные орехи. Я убежден, что, кроме гимназистов четвертого класса, никто не понимает, как они вкусны именно перед обедом.

В мечтах обо всем этом я вышел из гимназии. Володя Данченко (теперь Владимир Иванович Немирович-Данченко), и тогда уже превосходивший нас своей сосредоточенной серьезностью, вышел вместе со мной и остановился у афиши. «Какую чушь играют», — уже тогда сказал он. «Какую?» — «Аскольдову могилу».— «Да это роман!» — «А ты читал?» — так презрительно спросил он, что я покраснел как рак. «Охота мне читать всякий вздор, — сказал я. — Я слышал». В действительности я прочел роман Загоскина семь лет назад раз пять подряд и под его влиянием даже обращал нашего кучера, казанского татарина Абдуллу, в христианскую веру ежедневно года полтора, но ничего не вышло.

«Врешь», — невозмутимо и проникновенно сказал Володя Данченко.

«Не веришь, так прощай», — и я быстро стал удаляться от дальнейших щекотливых расспросов.

Итти мне было мимо театра. «Аскольдова могила» дразнила глаза, мелькала на всех углах. Я прочитывал каждую афишу, как новую, предвкушая наслаждение вечера! Как сейчас, я вижу эти строки через тридцать шесть лет: «Неизвестный — г-н Надлер, Надежда — г-жа Качевская, Всеслав...» И я шел дальше.

И все это увидеть! И сегодня же вечером!

Дошел до театра. Он помещался внутри Караван-сарая (торговых рядов). Мне захотелось посмотреть хоть на двери, за которыми вечером совершится великое таинство воплощения мечты... И я вошел в ряды искать... книжный магазин, чтобы купить порученного Евтушевского, желая честно соединить исполнение долга и осуществление затаенного желания. Таковы были гимназисты четвертого класса 1872 года: они еще раздваивались между долгом и желанием.

Книжный магазин не подвертывался, да его, кажется, и не было в этих суровских рядах. Но подвернулось окошечко театральной кассы. Что было делать человеку по пятнадцатому неисполнившемуся году и — я в этом глубоко теперь убежден — далеко не вполне нормальному, как никогда не бывает нормален влюбленный жених в день своей свадьбы? Такому человеку ничего не оставалось, кроме как подойти к кассе и ответить кассиру на его вопрос — что вам нужно, молодой человек? — глубоким, но глупым молчанием. Этот кассир был известный всему Тифлису и всем актерам 60-х, 70-х и 80-х годов хромой строгий Петровский.

В самом деле, чего ему нужно, этому молодому человеку?

Ему нужен театр.

Но ведь нельзя сказать — дайте мне театр. И человек по пятнадцатому году спрашивает:

— В котором часу начало?

Видеть молодых идиотов Петровскому не в диковину. Петровский говорит:

— Уже началось...

— Как? Что началось?

— Утренний спектакль.

— Не может быть. «Аскольдова могила»?

— Да вам что? Билет?

Рубль заплачен за рублевый стул с безрассудной поспешностью. Евтушевский растрачен, десяток папирос, подержанный ножик и засахаренные орехи забыты, ранец и пальто

безропотно отданы по требованию капельдинера без мысли о том, каких унижений будет стоить выпросить их обратно, так как все состояние ушло на билет, — и молодой идиот в первый раз в жизни входит в партер.

Останавливается. Стоит. Его шопотом ругают. Капельдинер несколько неосторожно его толкает в ряды. Дальше подробностей тот, кто когда-то был этим счастливым молодым идиотом, не помнит.

Но что он помнит — это огромные, голубые, как небо, глаза Всеслава.

Да, я помню и глаза, и голос, и всю небольшую стройную фигуру молодого красавца, изящного, умного, согретого мягким теплом, светящегося мягким светом. Я совершенно забыл об «Аскольдовой могиле» и обо всех связанных с ней воспоминаниях. Я не видел и не помню теперь ни декораций, ни песни Торопки, ни всей мишуры театральщины. Но Всеслав передо мною сейчас, через тридцать шесть лет, как живой... Я не преувеличиваю ни одного штриха из пережитого мною тогда. Я отчетливо помню, что весь мой интерес сосредоточился на человеке с голубыми глазами, с несколько ленивым, глубоким и чистым голосом. Я помню его малиновый кафтан, его русую бородку. Я помню, как он на скале обнял девушку, игравшую с ним. Я помню, как после окончания спектакля я стал искать на афише — кто это? Все, что я помню, связано с ним, а между тем весь этот день так был для меня значителен, что я запомнил прочитанные до спектакля на улице строки афиши: «Надежда — г-жа Качевская, Неизвестный — г-н Надлер...» Помню, что тогда меня смутили иностранная фамилия Неизвестного, буквы «г-жа» и «г-н» и прочий вздор. Помню весь свой путь от гимназии до театра, все свои ощущения, но из самого спектакля я помню рельефно, отчетливо, неизгладимо только Всеслава и только то, что связано с ним. Помню, как я выручал свое пальто и ранец с лихорадочной поспешностью, потому что я боялся пропустить *его*, когда *он* будет выходить из театра. Помню, как *он* вышел, но уже без своей светлой бородки, закутанный с ног до головы в бледносерый плед фасоном, который так врезался мне в память, что через шесть лет в Петербурге, будучи студентом, я сильно шокировал благообразных старцев в бобровых «дипломатах», разгуливая по Невскому в три часа дня в своем студенческом пледе, навернутом, в подражанье *ему*, через левое плечо вокруг талии и ниспадающем назад через правое на манер плаща. Городовые же явно свирепели, видя такую наглую утилизацию ненавистного им пледа.

Помню, как *он* в своем пледе перешел через площадь, как

я шел за ним, как *он* вошел в библиотеку фон Вихмана, как я ждал и там *его* выхода, как бегло усмехнулся *он*, взглянув на человека четвертого класса, и как у человека четвертого класса все провалилось в пропасть влюбленного конфуза, счастья и смущения от небрежной ласки этого взгляда Всеслава.

Всеслав был Ленский.

Тесную дружбу, глубокую связь дала нам с ним жизнь вообще, а особенно на сцене Малого театра, в течение последних двадцати семи лет.

И потучневший, часто нахмуренный старик последних лет, болевший за каждую боль родного ему театра, раздвигал свои сдвинутые брови, когда я ему, бывало, говорил о том, чем были его дорогие голубые глаза для молодого идиота четвертого класса. В эти редкие минуты сентиментальных воспоминаний, на которые ни он, ни я не были щедры, нам обоим рисовался тот идеал властителя и царя сцены — артиста, — который он воплотил в себе с такой могучей полнотой.

И часто, играя вместе с ним, глядя в его незабвенные лучистые глаза, я переживал их могучее обаяние в тот февральский день, когда я увидел его в первый раз. Почему именно он, в самой бесцветной роли, в глупом либретто, — он один вырос и заслонил все — и первые впечатления театра и мальчишеское увлечение вздорным романом, — все заставил забыть чем-то неуловимым, властным, бессознательно для него самого проступавшим из его обаятельного существа? И сейчас, в последний день того года, в котором я проводил этого бесконечно дорогого человека в могилу, я неотступно думаю о нем, и он выступает передо мною в том чистом сиянии, которое окружало его в моих глазах в этот молодой февральский южный день. Воистину, это был солнечный блик...

Особенно дороги нам обоим были эти воспоминания в те дни, когда слабее и слабее верилось в то, что артист стряхнет с себя наконец завалившую его бутафорию и выпрямится во весь рост на сцене, своем наследственном троне. И опять загорались тихим, лучистым светом его прекрасные глаза, а во мне пробуждалось все, что переживал, глядя в них, молодой, ополоумевший от счастья человек четвертого класса.

Пусть последней данью благодарности ему и горя о нем будет в этом году воспоминание о том, как великий артист завоевал себе на всю жизнь, до гроба, вихрастого гимназиста 1872 года.

31 декабря 1908 года.

* * *

Четвертый, пятый, шестой, оба года — седьмой и восьмой классы — мы уже жили зимой в городе, так как Володя и Катя тоже поступили в гимназию, но жизнь всегда шла в тесных квартирах, с затруднениями в учебниках, с невозможностью приглашать к себе кого-либо из опасения какого-нибудь скандала со стороны больной мамы. Нельзя обвинять отца за поиски на стороне развлечений от царившего в доме ада. Тем не менее я всегда был бодр, весел, энергичен и изыскивал разные средства как-нибудь скрасить жизнь.

«Краткий перечень...»

В 1875 году гимназистом шестого класса вместе с товарищами, среди которых были Владимир Иванович Немирович-Данченко, князь Вассо Абашидзе, М. И. Черников, А. В. Гусев и другие, снял на последние гроши пустую квартиру в Чугуретах (в Тифлисе), составил спектакль: «Мастерская русского живописца» гр. Соллогуба, «Девушка себе на уме» Григорьева, которую, за неимением экземпляра, сам написал напамять. В ней играл какого-то старика майора, в пьесе Соллогуба — Ганю.

«Записи всего, что я найду важным» *

В конце 70-х годов отец был избран сперва директором от дворянства приказа общественного призрения, а затем членом-оценщиком дворянского поземельного банка. В обеих должностях он был до своей кончины.

«Краткий перечень...»

Летом 1876 года сыграл под псевдонимом Сольцова «Жобара» в оперетте «Парики» в Тифлисском летнем театре.

«Записи...»

Наш Телет с его горными ветрами, ключевой водой, свежим чудным воздухом, дружба с Володей, наши игры без игрушек на воздухе закалили наше здоровье, а книги без разбора, опера и затем в 1877 году летом драма окончательно указали мне, — даже бессознательно для меня, — к чему меня тянет. В июне 1877 года, через два месяца по объявлении войны, я кончил гимназию.

«Краткий перечень...»

В гимназии я а) должен был играть Чацкого, но спектакль не состоялся, хотя Степан Иванович Рыжов, наш учитель русского языка, был настолько мною доволен, что с тех пор

считал меня лучшим учеником за одно это и очень долго, и b) на домашнем спектакле, на балконе у Габо Мирзоева, играл в дамской юбке Григория Отрепьева, кажется, осенью 1874 года. В 1877 году летом в Тифлисском летнем театре сыграл в двух публичных спектаклях в пользу двух «студентов»: М. И. Черникова «Гражданский брак» (роль старшего Новосильцева, младшего играл Вл. И. Немирович) и свою «Перемелется — мука будет» (роль графа, Ганю — Вл. И. Немирович-Данченко). Затем летом 1878 года сыграл Юсова, Краснова, Ацепина («Светские ширмы») там же в Тифлисе. В спектаклях этих участвовал и Немирович (Жадов).

«Записи...»

В 1877 году 6 августа я выехал из Тифлиса, заехал к Жюли, живущей с больной тетей Катей, к мачехе мамы в Елец (Соф. Дм. Недзветской, урожденной Левшиной), в Москву, где впервые около 15—17 августа был в Малом театре и видел Шумского и Самарина в ролях Черемухина и князя в комедии Сарду «Le voyage de M-r Perrichon» [1] в переводе Тарновского «Тетеревам не летать по деревам». Шумский в начале пьесы мне не понравился, увы, я предпочитал С. Пальма. В конце он меня увлек. Самарин был обаятелен.

«Краткий перечень...»

СТУДЕНТ и 38-й № ГАЛЛЕРЕИ МАЛОГО ТЕАТРА *

В половине августа 1877 года в погожий летний день я вышел из курского поезда и вступил на московскую территорию. Я только что кончил Тифлисскую гимназию и направлялся в тогдашний Санкт-петербургский университет.

Здесь необходимо сделать небольшую, отчасти автобиографическую предпосылку, чтобы читатель знал, на каком экране отражалось все то, о чем пойдет речь.

И тогда, как и теперь, как и в промежутки этих «тогда» и «теперь», и ранее этого «тогда» в молодом пласте русского мира всех классов и всех национальностей существовал довольно обширный слой молодежи, для которого литературная и театральная часть общерусской жизни была неотделимой — смело можно сказать, — доминирующей надо всем остальным стороною его духовных устремлений, его жизнен-

[1] «Путешествие господина Перришона» — водевиль Лабиша. Южин ошибочно приписывает его Сарду. — *Прим. ред.*

ного тяготения. Все вопросы и общего и личного характера в душах юношей, образовывавших этот слой, возникали и разрешались в преломлении театра и литературы, как для других слоев того же молодого пласта — в политическом, социальном, научном, религиозном преломлениях, а для слоев менее идеологического свойства — в преломлении их личного приспособления к жизненной борьбе за себя. Принадлежность к тому или другому слою обусловливалась и природой каждого индивидуального организма и обстоятельствами, лежащими вне его воли. Осуждать кого-либо за то, что он входил в состав того или иного слоя, было бы так же несправедливо, как осуждать рыбу за то, что она не порхает по деревьям, и птицу, что она не ныряет на дно реки.

В числе органических крупиц, образовавших — коротко говоря — «литературно-театральный» слой молодежи того времени, был и я вместе с немногими друзьями моего детства, из тесного и немногочисленного кружка которых двое — Вл. И. Немирович-Данченко и я — срослись с этим слоем с первых классов гимназии, да так и остались в нем до наших дней, растеряв на пути и тех двух-трех человек, которые жили в этом же мире театрально-литературного преломления. В предшествующие студенчеству наши гимназические годы мы оба, да еще покойный В. Г. Туманов, одолевали бесчисленные препятствия гимназической ферулы для устройства всяких тайных спектаклей на окраинах и частных квартирах, куда не досягали бы проницательные взоры надзирателей, классных наставников и всякого рода шпиков по обязанности или по призванию, для посещения запретных зрелищ в запретные дни, для чтения книг, не одобренных ученым комитетом министерства народного просвещения для гимназий, где даже особо смелые и поэтому особенно любимые учителя словесности в своем дерзновении не смели в классах заходить дальше «Песни о вещем Олеге» и избранных мест из «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Конечно, вне классов «Современник» и «Русское слово» 60-х годов открывали нам существование Толстых и Тургеневых, Чернышевских и Добролюбовых, а «Колокол» доносил до нас могучие раскаты Герцена. Не забудьте, что это были не 60-е, а 70-е годы, эпоха Д. А. Толстого и М. Н. Каткова, замундштучивших классицизмом бодрый порыв юности после эпохи освобождения. Это была пора, когда внимание, прилежание и поведение по всей линии могли заменить знание, когда тифлисские гимназисты подозревались в сепаратических стремлениях и сочувствии Польше — словом, когда крутой поворот назад был лозунгом эпохи.

Как только аттестаты зрелости сняли с нас синие с сере-

брянными галунчиками мундиры и как только мы утопили Кюнера в мутных волнах Куры, немедленно, в ожидании разъезда в университеты в августе месяце, «люди литературно-театрального преломления» опрометью кинулись к пассивному и активному участию в театре. Наш фанатизм доходил до того, что мы смотрели на кончивших наших товарищей, не умевших или не хотевших играть в затеваемых нами спектаклях, не только как на тупиц, но просто как на изменников какому-то призванию, какому-то неписанному договору — «жить и умереть» в театре по завету Белинского. До сих пор не могу без смеха вспомнить унылые физиономии наших бедных друзей по гимназии, совершенно, говоря деликатно, «не имевших сценических данных», но запряженных нашим молодым деспотизмом в сбрую всяких Новосильских и Бординых и беспомощно барахтавшихся в пучинах объемистых ролей. Были случаи, когда от нашего насилия спасались только бегством из города или вмешательством престарелых матерей, отпрашивавших своих детей от участия в наших затеях, как от воинской повинности. Трудно было ладить студенческие спектакли летом 1877 года в Тифлисе будущим директорам государственных академических театров!! Во всяком случае, не легче, чем теперь...

Лично моей характерной чертой было — здесь я говорю только о себе — мое слепое преклонение перед профессиональными актерами местной труппы этого лета 1877 года. Между ними, правда, было несколько очень даровитых людей, к сожалению, сильно разменявшихся на мелочь в своей дальнейшей карьере, но для меня самый факт принадлежности кого бы то ни было к труппе А. А. Яблочкина раньше или С. А. Пальма в лето освобождения от Кюнера уже озарял человека сиянием избранного мужа. От премьерши труппы до выходного артиста, от изящной ingénue [1] или coquette [2] до третьей комической старухи я был определенно и несомненно влюблен во всех вместе и порознь, и встреча с кем-либо из них в жизни — на улице, на гулянье, в ресторане — вгоняла меня в предательскую краску, а весь день встречи наполнял особым смыслом и счастьем. Должен покаяться, что на это лето я сильно изменил литературе, кроме, конечно, драматической. Все мои силы ушли на общение с театром, и когда в августе я пустился в путь в Санкт-Петербург, к месту моего назначения, мой маршрут, несмотря на ограниченность моих студенческих капиталов, поражал своей неопределенностью

---

[1] То-есть актриса на роли молодых девушек (буквально: «наивность»). — *Прим. ред.*

[2] То-есть актриса на роли кокеток. — *Прим. ред.*

и мог навести на самые подозрительные мысли любого Шерлока Холмса. Задержавшись лишний день во Владикавказе только для того, чтобы посмотреть прелестную Погодину-Долинскую в «Двух сиротках», я миновал Ростов, ибо в его труппе не было моих знакомых, доехал до Харькова, где служил некто Кубалов, актер на выходных ролях в Тифлисской труппе Пальма, из Харькова — в Орел, оттуда, повидавшись с В. В. Шумилиным и посмотрев его в «Блуждающих огнях», проехал через Елец в Воронеж повидаться с Е. Е. Черновым, потом опять вернулся в Елец, где служил тот сезон П. П. Протасов, заглянул в Тулу, уж не помню для кого, и только после всех этих заячьих петель добрался до Москвы.

Москва была мне не чужая. По рассказам отца и матери я уже знал о Щепкине и Садовском (уже покойных), о Самарине и Шумском, а от Немировича, опередившего меня на один класс и учебный сезон 1876/77 года уже бывшего студентом Московского университета и работавшего в московских газетах, о блестящих дебютах Ленского, о Федотовой и Медведевой, о Решимове и молоденькой звездочке, едва всходившей, Ермоловой. По черте характера, свойственной людям литературно-театрального преломления, я оппозиционно относился к оценкам Немировича, который, в противоположность мне, отличался необыкновенно сильно обостренным критическим задором и с мужеством, сохраненным им и в более зрелом возрасте, низвергал мои кумиры с созданных мною алтарей. Его несомненным превосходством надо мной в спорах и оценках были его авторитет сотрудника московской печати и личное знакомство с некоторыми корифеями Малого театра. В жарких спорах в жаркие ночи тифлисского лета язык особенно прилипал у меня к гортани, когда он, как ядрами тяжелой артиллерии, поражал меня священными именами Шумского и Самарина, Федотовой и Медведевой, тогдашних звезд первого калибра Малой сцены. Но я не уступал ему ни одного божества из моего местного Олимпа и не очень, откровенно говоря, доверял его рассуждениям о «тоне Малого театра» и его «традициях». Тогда это были новые слова, к которым я относился несколько подозрительно, как к туманным заволокам совершенно определенных понятий о таланте актера и яркости спектакля.

Но Москва и Малый театр маячили передо мною всю дорогу. Как только я вышел из старого деревянного, красной охрой выкрашенного здания Курского вокзала, первое, что бросилось мне в глаза, была вывеска, где крупными буквами было изображено: ПРОДАЖА РАЗНЫХ МУК.

Не обратив внимания на это пророчество, я быстро справился с моим несложным багажом, занял номер в ближайшей

гостинице и окунулся в лабиринт соседних улиц и переулков, в конце концов выведших меня на Театральную площадь, где серел приземистый, низенький дом рядом с массивным колоссом — Большим театром. Этот дом и был и есть Малый театр, тогда такой же облупленный и полинялый, каким он предстает перед нами через сорок семь лет. Его вообще не баловали.

До начала спектакля (в семь часов) оставалось часа три-четыре. Как я провел их, к предмету настоящего очерка не относится. Я взял билет на галлерею, помню — 38-й номер, и удивился, что мне его легко и свободно выдали из кассы. В Тифлисе и партер трудно было достать. Шла хорошо мне знакомая по Тифлису пьеса Тарновского «Тетеревам не летать по деревам», переделка на русские нравы остроумной комедии, кажется, Сарду «Le voyage de M-r Perrichon». Играли Шумский, Самарин, Решимов, Музиль, Акимова, других не помню.

Я был в оппозиционном настроении. Все эти знаменитости, как нарочно, играли роли, в которых меня приводили в восторг Пальм, Чернов, Арбенин и dei minores [1] летней тифлисской труппы. Талантливый комик С. А. Пальм был моим особенным любимцем, и даже то, что он беспощадно картавил и гнусавил, было в моих глазах едва ли не самым привлекательным и неотразимым признаком его дарования и, во всяком случае, одним из самых действительных оружий его сценических побед.

Вот этому Пальму и грозил Шумский, вооруженный против него своей колоссальной всероссийской популярностью и авторитетом одного из первейших, если не первого, русских актеров. Весь день до спектакля я провел в мучительной тревоге. Мне казалось, что для меня вопросом чести и верности является обязанность не поддаться могущественному гипнозу этого авторитета. В моих глазах это было бы изменой, хуже того — предательством. Пробило семь часов. Я на своем 38-м номере. Подо мною почти пустой зрительный зал, обитый малиновым плисом, как теперь. Сыграли увертюру. Занавес поднялся.

То, что происходило на сцене, было совсем не то, к чему я привык. Вначале мне просто все показалось точно слинявшим, точно подернутым каким-то матом. Когда вышел Шумский со своею дочерью и сопровождавшей его компанией, я был даже несколько озадачен. Так это-то и есть этот враг моего друга, которого я так боялся? Этот худенький, с большими черными глазами старичок, с геморроидальным цветом лица, почти без жестов, без суетливости, без уморительных интонаций и комиче-

---

[1] Младшие боги. — *Прим. ред.*

ского грассирования, без подчеркнутых фраз, без раздражительного фальцета, вообще безо всех тех особенностей крупного комизма Пальма, которым он одинаково блистал во всех своих ролях и покорял наши юные сердца.

Но вот что со мной было в этом левом уголке нашей галерки. Я совершенно забыл о мучивших меня опасениях, о том, что я в театре, что мне надо остерегаться обаяния крупного имени и т. д. Глядя на фигуру Шумского, я не мог отделаться от воспоминаний о всех тех бесчисленных вокзалах, которые я только что перевидал на моем путаном маршруте от Владикавказа до Москвы, и тех фигурах и группах, с которыми мне на них пришлось сталкиваться. Я бессознательно искал, кого мне напоминает этот старик, и ни на ком *одном* я не мог остановиться: он напоминал мне *всех* тех многочисленных учителей, судейских, помещиков — и худых, и толстых, и плешивых, и густоволосых, и всяких, суетившихся у кассы и в багажных прилавках и в Ростове, и в Ельце, и в Туле — везде. А он, Шумский, ни на кого не был похож ни лицом, ни голосом, ни жестом, но одно было несомненно, что встреть я этого самого Черемухина завтра на Николаевском вокзале при моем отъезде в Санкт-Петербург, я нисколько не буду удивлен, а он будет тем же самым, кем я его сейчас вижу на сцене. Движений, беганий и размахиваний руками, всего того, что так, казалось, верно характеризовало у Пальма предотъездную суету, не было в помине у Шумского, а в то же время *все его существо* было полно этой суетой, и не было возможности отделаться от *участия* в тревожных заботах этого старика о багаже, билетах, носильщиках и т. д. Несомненно, Пальм лучше *играл*,— думалось мне. «Этот» Шумский точно не на сцене... Думалось все это, думалось весь первый акт,— каюсь в этом.

Только думалось-то думалось, но когда Шумский безо всяких подмигиваний на дочь, без всяких ужимок, с особенной заботливостью отца, охраняющего помыслы дочери от всяких тлетворных влияний, покупал «книжечку для дочери... такую книжонку, где бы речи не было ни о любви, ни о замужестве, ни о смерти, ни о деньгах, ни о политике», и получал русский календарь 1872 года, то перед вами был сущий, непроходимый, важный, самодовлеющий — и весь живой дурак во весь рост. Кругом на постепенно набившейся галерке прошел тот дружный смех, какого ничем нельзя вызвать на сцене, кроме полного слияния с подлинной жизнью. Это смех совсем особенный: его нельзя вызвать ничем театральным в обычном смысле этого слова, ни тем более внешним комизмом тона, жеста, мимики. Им смеются люди, нашедшие то, что искали. Это смех радостный и бодрящий — смех жизни над жизнью, отзвук правды.

Такой смех — гордость артиста и высшая для него награда. Им как будто сливаются в одно зритель и сцена.

Мне стало просто страшно. Я чувствовал, что это совсем не то, что я знал и — греха нечего таить — любил в театре. Да и вообще это какой-то странный театр: чем дальше идет действие, тем все новее и новее впечатления. И главное — начинаешь чувствовать, что ты втянут в жизнь, идущую на сцене, что пред тобой никто ничего не *представляет*, а вот пришли люди и зажили своим, и дела им нет, нравится это или не нравится, смотрят ли на них откуда-то издали или нет. Шумский ушел. Входит Самарин. Жизнь усиливается и разнообразится. Вместо только что бывшего перед вами ничтожного человека, случайно выбившегося в люди,— родовая барская фигура, полная утонченного, вежливого презрения ко всему, что не принадлежит к ее кругу, в каждом слове и взгляде — покой и уверенность, и жизнь,— жизнь, как она есть, собранная из тысячи тончайших наблюдений. Князь, в сущности, и не умнее и не крупнее Черемухина — и непередаваемыми словами, приемами Самарин это дает понять сразу — но это другая глупость и другое ничтожество, другое тщеславие и другая самоуверенность.

Метод сравнения, мысли о предательстве и измене, да и вообще мысли обо всем, что не относилось именно к этому прошедшему передо мною акту, словно провалились у меня куда-то. Я еще ни в чем не разобрался. Я только чувствовал, что я в чем-то новом, нигде мною невиданном, о чем еще нельзя думать, в чем еще нельзя разобраться, но необходимо дожить до конца в этом новом мире. Передо мною точно раскрылись подземелья Алладина.

Действие идет дальше. И чем дальше оно идет, тем дальше отходит от того, бесспорно яркого, бесспорно талантливого, что я видел в исполнении этой пьесы там, в Тифлисе. Надо сказать, что «литературное» преломление вопреки «театральному» давно отвело в глубине моей критической мысли пьесам, вроде этой пустельги, место довольно низменное. Я почти наизусть знал уже тогда большинство творений Шиллера, Гюго и Бомарше, не говоря уж о «Горе от ума» и «Ревизоре», упивался Островским, горячо любил А. Потехина и Писемского, грезил трилогией А. Толстого. Но театр как таковой увлекал меня независимо от моего литературного «верую». Он мне был такой огромной радостью, что все, что делалось на сцене, вырастало во что-то большое, лучшее. Я хорошо помню, как язвительно я смеялся над старинной мелодрамой «Графиня Клара д'Обервиль», когда я ее читал, и какое глубокое впечатление я вынес в том же Тифлисском театре от ее действительно очень талантливого исполнения.

Но то, что сделала сцена Малого театра в этот великий по значению для меня вечер, что сделали из лиц легковесной комедии Шумский и Самарин в главных ролях и их товарищи — во второстепенных, это было действительно то же самое, что Шекспир делал из диких легенд и наивных новелл.

Какие тут сопоставления, какие вопросы о верности или измене прошлым моим богам, когда Шумский из акта в акт все глубже и глубже взрывал довольно унылую почву поверхностной комедии и все больше и больше добывал оттуда драгоценных каменьев, из которых создавал образ незабываемой красоты. Комическая *роль*, смешившая меня доупаду в исполнении моего любимца, вырастала в живое *лицо*, достойное Бальзака или Диккенса по многогранности и психологическому углублению, во сто раз притом — и благодаря именно этому — выигрывала в своей сценической яркости, в своей безмерной смехотворности. Вы смеялись не над актером, а над неподражаемым, живым его созданием. Нельзя забыть, как Шумский пробирался к билетной кассе, оттирая плечом других едущих и повторяя: «Надворный советник Черемухин... Надворный советник Черемухин...», как будто в этом чине заключалась целая уйма непререкаемых прав и преимуществ. Через несколько минут после этого тот же Черемухин диктует дочери заодно дорожный расход и осеняющие его голову великие мысли: «Карета — два целковых... артельщику — три гривенника... рюмка перцовки и бутерброд — пятиалтынный... Теперь пиши впечатления: Прости, Россия! Прости, дорогая родина! Слеза умиления катится по щеке моей!!. А где моя шляпа? Шляпа моя где?..» Всем делается ясно, что перед шляпой «дорогая родина» нечто весьма второстепенное и маловажное.

Черемухин в Швейцарии, у подножья Монблана, слетел с лошади и чуть не угодил в пропасть. Его спасает один из претендентов на руку его дочери. Если бы можно было описать, до чего противен Черемухину — Шумскому не только его спаситель, но всякое упоминание о том, что он ему обязан! И с какой любовью, с каким нежным, теплым чувством он говорил другому претенденту, который, наоборот, дал ему, Черемухину, вытащить себя из маленького овражка, куда он нарочно завалился: «Саша! друг мой! Дитя мое!.. без меня вы были бы там бездыханным... безобразно-отвратительным трупом... заживо погребенным в снежной могиле. Вы всем, всем обязаны мне... мне одному! *(Дрожащим от слез голосом.)* Я этого никогда не забуду!» и обращаясь к первому, только что вытащившему его из пропасти: «Вам трудно понять меня, трудно! Вы еще не испытали высокого, святого наслаждения — спасти жизнь своего ближнего».

Водевильный контраст, гиперболическая подчеркнутость

авторского приема очень талантливо передавались Пальмом. Зал, то что называется, дрожал от хохота, но, помню, мне лично почему-то в этом месте не было смешно, мне точно стыдно было смеяться — слишком даже моему тогдашнему примитиву были видны белые нитки сценического эффекта. Но когда Шумский во всем *тоне Малого театра* точно бросил эти слова, тот же радостный смех всей залы ответил на эту великую правду, с которой эта фраза вырвалась у Шумского в порыве безграничного восторга перед своим собственным подвигом, перед совершенно исключительным величием своей собственной души.

Только на другой день по пути в Санкт-Петербург я поймал себя на вопросе: почему одно и то же место комедии вызвало во мне такие различные впечатления? В чем тут дело? Несомненно, Пальм (которого я и теперь, перевидав все, что было выдающегося в театре всей Европы, считаю очень крупным, хотя и очень разменявшимся и измельчавшим впоследствии талантом) — несомненно, Пальм использовал в этом месте весь внешний комизм контраста, был неподдельно смешон. Но почему у него белые нитки так и оставались белыми, а у Шумского слились с общим фоном всего образа, явились естественным, больше того — *необходимым* проявлением именно этой души, а дешевый эффект автора — правдивой и глубокой жизненной чертой? На этот вопрос, запомнившийся мне надолго, я нашел разрешение много позднее, но даже только то обстоятельство, что он непроизвольно возник во мне тогда, я считаю одним из важнейших толчков моей внутренней художественной работы над собою.

Останемся еще немного в Малом театре. Следить во всех подробностях за ходом углубления Шумским своего образа я не стану. Задача этого очерка не анализировать творчество одного из первоклассных художников сцены, а лишний раз осветить значение *основ* Малого театра для художественной жизни России, и размеры статьи не дают возможности остановиться на одной роли из сотен, созданных Шумским, притом из гораздо более значительного материала, и на одном Шумском, при всем блеске его первоклассного таланта все же являющемся одним из нескольких десятков равных ему звезд первой величины, всходивших и заходивших за сто лет на небе Малого театра, создавших и утвердивших его начала. Но еще несколько моментов этого спектакля необходимо отметить и для моей цели. Вернувшись домой из Швейцарии, Черемухин — Шумский весь под обаянием воспоминаний о... себе, величайшем из надворных советников: «Орел, с отдаленной поднявшись вершины, парил в поднебесье со мной наравне». Хитрый второй претендент на руку его дочери, Миловецкий, заказывает картину, где изображены во вкусе известных батальных картин, изображающих

полководцев, крошечный Монблан и огромный Черемухин, у ног которого из пропасти видны две простертые руки гибнущего Миловецкого, и приносит ему номер «Голоса», где сам Миловецкий расписывает подвиг великого россиянина. «Верно!.. Все верно»,— постоянно прерывает чтение Шумский, весь в слезах от умиления перед величием своей великой души... «Пошли купить десять номеров»,— говорит он дочери. Как говорит!!! В этом «пошли купить» уже нет слез. В этих словах звучит какой-то долг перед чем-то высшим, долг увековечить славу родины. Это уже, так сказать, говорит его устами само общественное мнение, возлагающее на него, Черемухина, гражданский венец. Забыть нельзя этого тона, этого эпического покоя, этой пропитанной каким-то показным смирением и вместе с тем гордостью за народ, родивший такого сына, фигуры, каждой складкой в рукавах сюртука говорящей всем: «Этот сын — Я!!.» Поле зрения будто расширяется. На сцене уже видишь не частный случай, не живое типическое лицо, а какой-то символ тупого канцелярского всемогущества, правившего Россией, усиленного еще выигрышем в 75 тысяч рублей по тиражу выигрышного займа и приобщившего этим к могуществу надворного советника и могущество капиталиста. И этот великий человек, несмотря на свое величие, снисходит до спасения ничтожного перед ним, незначительного человека.

Судьба, свергнувшая Помпея и Наполеона, не щадит и надворного советника Черемухина. Приезжает к нему Самарин в роли князя Шемякина, который еще в Швейцарии, прочтя в книге путешественников глубокомысленное замечание надворного советника Черемухина: «Как мал мне кажется человек, взирая на него с высот альпийских ледников», приписал ниже совет поучиться грамматике. Черемухин, прочтя совет в момент высшего упоения своим подвигом, в порыве досады тут же приписал: «А князь Шемякин, чему бы ни учился, останется дураком». И уехал в Москву, забыв об этой полемике. Князь приехал вызвать его на дуэль. Самарин и Шумский стали лицом к лицу. Изящный, вежливый, неумолимо-холодный Самарин сперва мало пугает парящего над Монбланом наравне с орлом Шумского. Шумский еще весь в ореоле своей популярности (номер «Голоса», картина), он еще не вполне освободился от уверенности в том, что вся родина встанет на защиту его драгоценной жизни. Но когда он узнает, что князь известный бретер, еще в прошлом году кого-то «укокошивший» на дуэли,— описать невозможно, как он меняется. Те же черты, то же лицо,— ни единой гримасы, ни единого резкого штриха! Но точно вынули из-под этого лица все, чем оно дышало и светилось. Глаза померкли и расширились. Животный страх, полная

беспомощность, лихорадочная готовность куда бы то ни было спрятаться от нагрянувшей грозы на некоторое время сменили безмерное самодовольство и величавую снисходительность. Он невольно ищет глазами своего спасителя, первого жениха своей дочери, но его нет. Становится маленьким-маленьким без подгибания колен, без дрожи и приседаний. Словом, пузырь, из которого выпустили воздух. Вдруг — счастливая мысль: донести на дуэлистов полиции,— и Шумский вновь прежний. Больше прежнего: написав донос, он всему своему семейству — жене, дочери, обоим претендентам, лакею, гостю — всем сообщает о своей дуэли. Он неустрашим. Мне рассказывали спустя много лет, что Самарин, что-то объясняя, предложил одному своему ученику дать сперва смеющееся, а потом плачущее лицо. Тот, разумеется, сперва распустил по всему лицу улыбку, обнаружил зубы, сузил глаза, а потом постепенно, по руководству «Грим», опустил углы губ, сморщил и поднял брови — все, как полагается. «А вы никогда не видали, как люди смеются и плачут, стараясь не показывать ни того, ни другого? Без гримас?» Тот попытался — ничего не вышло. «Смотрите»,— сказал Самарин. И на глазах рассказчика у старика стали подергиваться губы, дрожать какие-то незаметные мускулы лица, из глаз засветился неудержимый смех, настолько заразительный, что лицо ученика невольно растянулось в широкую улыбку — да не надолго. Потом теми же приемами лицо Самарина приняло выражение невыносимого горя, и из глаз засветилась такая безнадежность, перед которой бессильно всякое утешение. И ни одного резкого штриха. Все шло из глубины. Улыбка быстро сошла с лица ученика. Когда мне это рассказывали, я вспомнил описанную сцену Шумского.

К третьему акту пьесы я определенно чувствовал, что я не смотрю спектакль, а втянут в чью-то потешную жизнь, *из которой некто написал забавную шаржированную комедию, которую прекрасно и смешно играли в Тифлисе милый Пальм с товарищами.* Я это ощущение пережил десятки раз впоследствии, когда я видел одни и те же пьесы на Малой и на других первоклассных сценах России и Европы. Особенно четко я это ощущал, когда мне приходилось видеть и сравнивать исполнение на этих сценах моих собственных пьес. В Малом театре точно шла та жизнь, из которой я брал свои сюжеты и свои лица, может быть, не то, что я из этой жизни взял. На других сценах зачастую бесподобно играли комедию или драму из этой жизни. В подчеркнутых выше строках я только отчетливо *формулирую то,* что я так же отчетливо *пережил* сорок семь лет назад *впервые* на 38-м номере галлереи Малого театра и что неминуемо повторялось, конечно, не в ударной силе первого раза, когда это

ощущение просто-напросто перевернуло все мои представления о театре, далеко отбросило от всего, что раньше было для меня несомненным и ясным.

Особенной яркостью этого озарения сверкнула передо мной одна из сцен последующего действия.

Дело идет к развязке. Два претендента откровенно беседуют о средствах, какие они употребляли, чтобы обольстить Черемухина и получить согласие на руку дочери. Как обыкновенно практиковалось в пьесах, «заимствованных» с французского, Черемухин подслушивает эту беседу. Это же, конечно, делал и Пальм, и Шумский, и двое-трое первоклассных артистов, которых я видел в этой роли впоследствии. Все, кроме Шумского, давали мимическую игру лица, отражавшую их переживания. Шумский один слушал почти без единой ужимки, несколько склонив набок голову. При словах Миловецкого: «Ни один дурак не вынесет того нравственного бремени, которое зовется благодарностью, а вы мне позволите не причислять моего будущего тестя к разряду светлых голов», Шумский только мотнул головой и закрыл окно. Я, ошеломленный, так и откинулся назад.

В спектакле играла жену Черемухина наиболее индивидуальная актриса того времени, наиболее талантливая комик-буфф — С. П. Акимова. Играла бесподобно, уморительно, так сказать, являясь *довершением, высшей точкой того,* чем на сцене брал талантливый Пальм. Но и в ней, как буквально во всех исполнителях, начиная с Шумского и Самарина до лакея из дворовых Порфирия, чувствовалось одно: они со своими индивидуальностями, достоинствами и недостатками, со всей разницей в размерах их личных дарований, войдя в спектакль, считали его *самым главным своим делом, подлинною своею жизнью,* перед которой стушевывается их личная жизнь, в которой растворяется их личность, важнее которой нет для них ничего. Этим пропитан был весь воздух Малого театра. Какова бы ни была сама пьеса, раз она идет на сцене Малого театра, она уже является отрывком самой жизни, отрывком важным или ничтожным, смешным или потрясающим, но непременно подлинным, настоящим для всех, кто ее переживает, а не представлением ее. Слова моего друга и оппонента Немировича о традициях и тоне получили для меня реальную, видимую иллюстрацию.

Спектакль кончился. Я спустился с 4-го яруса. Во всем театре у меня не было ни одной знакомой души. Виденное и пережитое мною всецело меня охватило, вытеснило все... вплоть до названия гостиницы, где я остановился.

В десять часов вечера, когда кончился спектакль, запад еще светился непогасшей вечерней зарей. Мне хотелось поскорее до-

браться до своей комнаты в гостинице, чтобы в четырех стенах одному продумать все, что недрилось в моей голове, разобраться в вихре отдельных несвязных мыслей и ощущений. Я кликнул извозчика.

— Куда прикажете?

Куда? Легко сказать!

— К Курскому вокзалу!

Приехали к Курскому вокзалу, но к себе в номер я попал часа в три утра: всю ночь до рассвета я блуждал по лабиринту тупиков и переулков, ориентируясь от «Продажи разных мук», звоня к заспанным швейцарам и спрашивая их с ключом от № 6 в руках — не здесь ли я остановился? Как я, и без того не спавший прошлую ночь под тяжестью навалившейся на меня семипудовой тульской купчихи в тесно набитом вагоне Курской дороги, добрался наконец до своей кровати, я плохо помню. Но отчетливо помню все это бессонное утро в гостинице и унылый, серый, дождливый день, когда я выехал в Петербург.

Я чувствовал, что я другой. У меня точно открылись глаза на что-то такое, чего и существования я не подозревал. Невольно назойливо теснилось в голову что-то; что я пережил в Малом театре, имело неразрывное общее с тем, что я переживал, когда мальчиком после «Аскольдовой могилы» прочел «Тысячу душ», позднее — после «Железной маски» — «Воеводу» Островского или после «Монте-Кристо» — «Войну и мир».

Для меня не было вопроса — лучше ли этот новый для меня театр или хуже того, прежнего, дававшего мне столько радости? Это было просто что-то совсем другое, не похожее на театр вообще, на представление. Это было что-то очень для всех важное, что-то необходимое, и прежде всего важное и необходимое для самих артистов. Чувствовалось, что в этой великой простоте речи и движения — целые эпохи работ творческой мысли ряда гениальных художников, искавших что-то самое главное, самое вечное, самую душу искусства. Никто из них не похож друг на друга, а все они единое целое, точно голова, руки, плечи, образующие красивое и живое целое тело.

Боже мой! Как этого достигнуть! Как найти в себе силы пойти этим же путем великой вдумчивости, отрешения от себя, перенесения себя в другое и притом так, чтобы оба эти существа — живое, личное и отвлеченное, реально не существующее — сплавились в одно без всякой черты, обозначающей место сплава.

Я совсем пришел в отчаяние. И оно длилось у меня два года. Я почти отошел от сцены. Ушел целиком в государственные и иные права, в первое с тем большим увлечением, что первую же свою лекцию читавший это право покойный

А. Д. Градовский закончил, весь бледный и взволнованный, говоря о значении права для человечества, цитатой слов Шейлока: «Разве у жида нет глаз? Нет органов чувств, страстей?» — и, еще более побледнев, бросил последние слова своей цитаты: «А когда вы отравляете нас,— разве мы не умираем?»

Этот вечер в Малом театре, эту лекцию А. Д. Градовского и зимой того же года заключительную речь Анатолия Федоровича Кони по делу Засулич * я считаю отправной точкой всего, что я старался сделать в своей жизни.

И не случайно я связал эти три эстрады — сцена Малого театра, кафедра профессора, возвышение судьи. Они убедили меня в том, что красота и талант неразлучны с правдой. Что только в этом единении они неотразимы. Что человек, подходя к театру ли, к кафедре ли, к суду ли, одинаково подходит к источнику, откуда он ждет утверждения лучшего в себе, и если он, отдав себя во власть этих сил, встречает позировку или ложь во имя каких угодно соображений,— он рано или поздно станет глубоко презирать и театр, и науку, и право, утилизируя, однако, в чисто личных интересах все эти силы.

Чем незначительнее был материал, над которым работал Малый театр в этот памятный для меня вечер, тем ярче проступает сквозь чащу прожитых лет мощь его влияния на молодое сознание. Я подчинился ему не потому, что меня сильно тянуло к сцене. Тогда я и не думал, что мне придется себя ей отдать. Как я сказал, целых два года после этого спектакля я жил вне непосредственного сближения с театром. Но и тогда и потом я ясно осознал, что вершины художественности и общественности синтезируются в одном общем — в глубоком проникновении в жизнь *человека*, в искании той высшей правды, без которой нет и искусства. Вот почему здесь я счел нужным и возможным сопоставить значение для меня в жизни этих трех моментов моей ранней молодости: спектакля Малого театра, лекции Градовского, точно нарочно связанной с великим драматургом, и суда Кони.

Когда через пять лет А. А. Потехин позвал меня на сцену Малого театра, я два месяца не решался принять приглашение, так велико было во мне благоговение перед этим великим строем всего дела, в его целом. Когда, наконец, тот же Потехин сказал мне, что если я хочу стать актером, то я должен учиться только в Малом театре,— я решился на этот шаг, и вот что случилось.

Раз благодаря чистой случайности опоздал я минут на двадцать на репетицию «Горя от ума». И теперь, при воспоминании о том, что я пережил, пока я шел от артистического

хода, находившегося в глубине сцены, шагах в сорока от рампы, у меня холодеют руки.

По рампе в ряд стояли дожидавшиеся меня Самарин, Решимов, Садовский, Правдин, Макшеев, Медведева, Акимова, Ермолова, Садовская, Никулина. Впереди режиссер С. А. Черневский. Неловко раскланиваясь, я стал что-то объяснять.

«Извините дебютанта,— сказал Черневский, обращаясь к труппе, холодно протягивая мне руку,— он еще не знает, что значит у нас репетиция. Давайте продолжать». Лучше бы он меня изругал, накричал на меня, оштрафовал — только бы не слышать этих слов и не видеть тех холодных, снисходительных лиц, с которыми труппа их выслушала.

Я почувствовал себя совершенно отверженным. Я понял, что, хотя и совершенно безвинно, я чем-то оскорбил всех этих людей, осквернил их святыню... Но я понял еще и другое... чем был для них Малый театр, почему в августе 1877 года он в заурядной пьесе довел меня до того, что я забыл, где я остановился, и что заурядный спектакль заурядной пьесы стал для меня поворотным пунктом и отправной точкой целой жизни.

* * *

Из Москвы я приехал в Петербург, поступил в университет на юридический факультет, увлекся теорией государственного права, читавшейся Градовским, составил и издал конспект по нему. Написал первую свою пьесу — «Права жизни», дал черновик Тихонову Влад[имиру] Алек[сандровичу], и черновик этот пропал. Очень жаль, кажется, в ней было кое-что, во всяком случае, лучше «Дочери века», которую я написал под сильным давлением репертуара Н. Потехина и вообще александринских тональностей. Еще в Тифлисе написан мной водевиль «Близок локоть, да не укусишь» и в Петербурге — «Всё они, анонимные письма». К счастью, все это заглохло...

В 1878 году познакомился и сблизился с оригинальнейшим и не бездарным Н. Д. Северцовым-Павловым, жил на квартире его матери в Петербурге и мечтал вместе с ним о сцене и драматургии. Он написал тогда нелепейшую вещь «Последний кумир», где героя грызли мыши. Ни с одним из товарищей, кроме Вл. И. Немировича, я не сошелся — и не жалею.

Весной 1878 года я приехал в Тифлис, застал маму окончательно больной. Летом дописал «Громоотвод», зимой 1878—1879 года его переделал. Жюли нас навестила на Кавказе. Мы выехали вместе с ней.

...Зима 1878—1879 года прошла в первых попытках играть на клубных сценах, но по сю сторону Невы не удавалось даже

носа показать, а по ту сторону сыграл Льва Краснова, и некий актер Московский, под видом товарищеской услуги, за кулисами, для бледности, вымазал мне нос пудрой, когда я убежал убивать жену: я выскочил на сцену изуродованный и вызвал хохот у публики.

«Краткий перечень...»

Был жестоко изруган в «Петербургском листке» неким рецензентом пропойцей Щербаком, который, напившись до потери сознания у меня же в студенческой комнате, куда я привез его с Петербургской стороны в Фонарный переулок и где он ночевал, утром, проспавшись, на моей же бумаге написал рецензию.

Весною 1879 года, студентом, с труппою любителей, при участии Н. Д. Северцова-Павлова, ездил в Гельсингфорс, играл Фамусова, Добротворского [«Бедная невеста».— *Вл. Ф.*], Агишина [«Женитьба Белугина». — *Вл. Ф.*]. Белугина играл А. А. Плещеев.

«Записи...»

Осенью 1879 года без гроша денег я лежал в полутьме в комнате на углу Вознесенского и Екатерингофского проспектов, томимый тоской, болезнью и безнадежностью долгого будущего до конца университета, а пожалуй, и далее. Постучался в дверь А. А. Плещеев и сказал мне, что актер Костюков «замерз в Кронштадте», то-есть внезапно прекратилось пароходное сообщение, и что через три часа надо сыграть в Немецком клубе Жоржа Градищева в «Злобе дня». На счастье, я видел недавно пьесу в Александринском театре. Я согласился, но за пять рублей, чтобы взять напрокат фрак. Импровизировал роль почти без репетиции, имел оглушительный успех. Хвалил сам автор, Н. Потехин, бывший на спектакле. Горин-Горяинов, игравший Сергея Хлопонина, поручил мне выучить президента в «Коварстве и любви», которая шла в его бенефис, «если не приедет Киселевский». Я играл. Меня видел режиссер Кронштадтского театра Охотин — самое светлое мое воспоминание,— пришел в настоящий восторг, отрекомендовал меня антрепренеру Маврикию Осиповичу Раппопорту, и я до пожара театра нес весь репертуар стариков-резонеров до конца сезона за пятнадцать рублей и дорогу раз пять-шесть в месяц. В этот же сезон начал играть у Базарова в Прикащичьем клубе, у Сосновского — в Благородном собрании, у Стрекалова — в Немецком клубе. К концу сезона я уже был актер на один из высших разовых окладов — три рубля у Стрекалова, пять рублей у Базарова.

«Записи...»

Сыграл Элеазара в «Жидовке», мистера Кларксона в «L'étrangère» («Американке»), Лаптева в «Наш друг Неклюжев», Малинина в «Пришла беда — растворяй ворота», «Les lionnes pauvres» [1], Делакторского в «Испорченной жизни» Чернышева, Фамусова в «Горе от ума». Знакомлюсь с Савиной, которая хочет взять «Темные силы» в бенефис, но не берет.

Весной довольно сильно хвораю, приезжаю в Тифлис, все лето провожу в Телетах, мама была до моего приезда в больнице, увозим и ее... Пишу «Дочь века», в сентябре читаю ее в Москве Правдину, он берет ее в бенефис, но Литературно-театральный комитет ее запрещает. Роли в Москве были уже розданы: Таманцева — Медведева, Полозьев — Самарин, Катя — Ермолова, Сталь-Старинская — Федотова, Таманцев — Ленский, Вюртенфельд — Вильде, Осеньев — Решимов, Адель Демьяновна — Акимова, Алкашинов — Правдин. Дописываю «Листья шелестят», переделывая из «Темных сил».

«Краткий перечень...»

Играю в петербургских клубах все первые молодые роли: любовников и героев, больше мелодрам. Успех все рос. Сезон 1880—1881 года я уже был первым клубным актером, получавшим высший (10 рублей разовых) оклад и бенефис. Играл Уриэля с огромным успехом везде, Дарского в «Деле Плеянова» с Варламовым, Чацкого в Немецком клубе. Играл до тридцати раз в месяц. Кронштадтский театр сгорел, и я остался только в клубах. Сыграл с Самойловым Нелькина [«Свадьба Кречинского». — *Вл. Ф.*] и Мопра [«Ришелье». — *Вл. Ф.*], с Никулиной (Ададурова).

«Записи...»

Четвертый курс университета посещаю плохо, играя ежедневно. Схожусь с Л[идией] И[вановной] Прокофьевой. 1 марта нахожусь в Петербурге и никогда не забуду того ледяного равнодушия в средней части общества, с каким было встречено убийство царя. С другой стороны, подлец Аверкиев на другой день казни пишет подлейшую статью, полную издевательств и насмешек над повешенными. Странные люди! Ждали конституции, дождались манифеста 30 апреля. Вид Петербурга был ужасен. Весь ископан, везде патрули, дворники, уныние и полная неспособность общества проявить свою физиономию в такой важный момент. Речь Аксакова в зале Кредитного общества и

---

[1] «Бедные львицы». — *Прим. ред.*

статьи «Голоса» пропали бесследно, началось закрытие «Голоса», «Порядка», «Молвы», «Отечественных записок»... Началось тринадцатилетнее постепенное возрастание «Нового времени», «Листков», «Газет», «Новостей дня», всей нашей текущей прессы. Началось внесение в жизнь и обиходную речь таких понятий и даже выражений, какие трудно было услышать в печати, да и в жизни до того времени. Полезли новые люди, многие очень хорошие сами по себе, вроде Всеволожского, А. Потехина и других, — впрочем, травимые печатью, и рядом с ними люди иного пошиба. Вскоре в театр были водружены дослужившиеся ныне до генералов поручики под предводительством Погожева и Пчельникова. Лето остаюсь в Петербурге, играю на загородных сценах, расхожусь с Прокофьевой. Знакомлюсь с Ленским и Ермоловой. Играю летом в Ораниенбауме с Ермоловой Мулина [«Невольницы». — *Вл. Ф.*], и чиновника в «Горькой судьбине», и, наконец, Карла Моора с Ленским там же.

«Краткий перечень...»

Это был мой фурорный блестящий успех. Я решил итти на сцену. Осенью до ноября играл в Петербурге на тех же клубах. Сыграл Скворцова в «Выгодном предприятии». Меня видел, обласкал и расхвалил А. А. Потехин.

«Записи...»

Передряга с Прокофьевой не дает додержать экзаменов (окончательных) в университете, откладываю на осень. Летом пишу небольшие очерки в «Минуте» * (надо разыскать в Публичной библиотеке) под псевдонимом капитан Немо. Осенью вновь схожусь с Прокофьевой. В конце августа получаю письмо от С. В. Яблочкиной из Московского Малого театра с просьбой дать ей в бенефис «Листья шелестят». Первое представление состоялось 1 октября 1881 года. Успех был. Газеты ругали. Один молодой человек, встретившись после первого действия в проходе с Немировичем и со мной, спросил Немировича: «Кажется, ерунду смотрим?» Немирович нас в ответ познакомил.

Бренко приглашает служить к себе в труппу (на 350 или 450 рублей) вместе с Бурлаком, Писаревым, Козельским, Далматовым, Свободиным, Киреевым, Гламмой, Рыбчинской, Бороздиной и т. д. Дебютирую Уриэлем (без успеха), играю Василия в «Каширской старине» с большим успехом, Звездича в «Маскараде». Она денег не платит. Я ухожу, получив деньги за два с половиной месяца, только отказавшись кончать спектакль, где я играл короля в «Гамлете» — роль, обратившую на меня внимание труппы. Ничего, кроме ужаса, от этой среды не испытал.

...Заключаю контракт с выхватившими труппу у Бренко (труппа ее же и задавила, высосав из нее все) Федотовым А. Ф. и Коршем на 450 рублей в месяц на круглый год. Корш выживает из дела Федотова, так как дела весной не идут, предлагает нам заключить новые контракты лишь на зиму, а лето предлагает играть на марках. Мы соглашаемся. На мое жалованье мне приходилось до двенадцати с половиной рублей в неделю. Труппа вся целиком Бренко. Играю Хорькова в «Бедной невесте» Островского. Бурлак целует и хвалит (единственный раз в жизни), Киреев (в последние дни жизни) и Свободин очень тепло ко мне относятся и пророчат большое будущее. Немирович за эту роль изругал в «Курьере» на чем свет стоит. А. А. Потехин смотрит меня в своей пьесе «В мутной воде». Предлагает мне поступить на Малую сцену. Я колеблюсь, хочу ехать в провинцию, чтобы быть одному в труппе, играть много и работать во-всю. Списываюсь с Оренбургом.

Володя, кончив реальное училище, приезжает в Петербург; я его не узнаю: за два года он оброс бородой; невзначай зашел ко мне за кулисы, когда я играл в Семейном саду «Виноватую» Потехина. Привез мне от отца надорванный картон от табачной коробки с надписью рукой отца: «Поцелуй Шурочку». Я счел это за прощение, так как весной 1882 года я ответил на его гневное письмо твердым решением поступить на сцену, о чем и написал ему. Лидия Ивановна Володе страшно не понравилась. С Володей ехал вместе и Миша Псаров. Оба они поступили вольнослушателями на естественное отделение математического факультета Санкт-петербургского университета.

«Краткий перечень...»

СЕЗОНЫ 1882/83—1908/09 годов

В конце июля или начале августа я подписал контракт с 1 июля 1882 года с Дирекцией императорских театров на один год, с жалованьем 2400 мне, Лидии Ивановне с жалованьем 600 рублей в год, с уплатой сверх того 750 рублей авансов, взятых мною у Корша. 8 августа я был приглашен И. В. Самариным почитать с ним Чацкого. Хранится в важнейших письмах его пригласительная записка. Приехав к нему на дачу 23 августа 1882 года, застал у него баронессу Марию Николаевну Корф, его ученицу. Самарин воспользовался случаем повторить роль Фамусова, но сделал несколько дельных замечаний — Чацкий во втором действии передергивается при словах Фамусова — «а впрочем, власть господня». В IV действии он с Софией ведет сцену почти шопотом, чтобы не выдать ее. В монологе «Не образумлюсь» слова, касающиеся Молчалина, говорятся без намерения осведомить отца об имени возлюбленного его дочери.

30 августа 1882 года я дебютировал Чацким *, имел большой внешний успех (три вызова за уход в IV акте); «Русские ведомости» отметили его тем, что напечатали заметку Городецкого, где сказано, что я в Чацком лучше, чем Ленский. Но я играл хоть горячо, но скверно. Некоторые мудрые рецензенты нашли, что у меня нехватит голоса для сильных ролей.

Последняя переписка с отцом, полное его примирение с моей сценой, закончилась неожиданной телеграммой о его кончине — 17 октября. Мы с Володей выехали в Тифлис, застали дела в ужасном положении: ни копейки денег, долгов не оберешься, имений очень много присужденных, очень мало во владении, мать безнадежно больна, бедная Катя (девятнадцати лет) одна с ней и с умирающим отцом. Кредиторы наложили запрещение даже на вознаграждение или пособие, выданное из при-

каза общественного призрения по случаю смерти директора от дворянства. Я выехал обратно в Москву, заняв у Вани Псарова 100 рублей, оставив часть Володе. Кое-что стал высылать из жалованья домой. Долгов у меня еще не было, стали заводиться. Если б тогда я не жил с Лидией Ивановной, я привез бы Катю с собой и аккуратнее, расчетливее повел бы жизнь, имения у нас уцелели бы, 4 апреля 1884 года не случилось бы [1], вся жизнь сложилась бы иначе. К лучшему ли? Не знаю, но мне кажется, что Л[идия] И[вановна] — единственная причина того, что в последующие пять — или даже дольше — лет я бился, как рыба об лед, и не видел исхода из своей материальной нужды.

«Краткий перечень...»

Моей поездкой на похороны отца воспользовались, чтобы перевести Горева в Малый театр. Ему были переданы все мои роли, отдана роль в «Наде Мурановой», обещанная Крыловым мне: я был сведен при помощи В. П. Погожева на роль вторых любовников *.

«Дневник» 1892 года

ПИСЬМО ЮЖИНА П. М. ПЧЕЛЬНИКОВУ

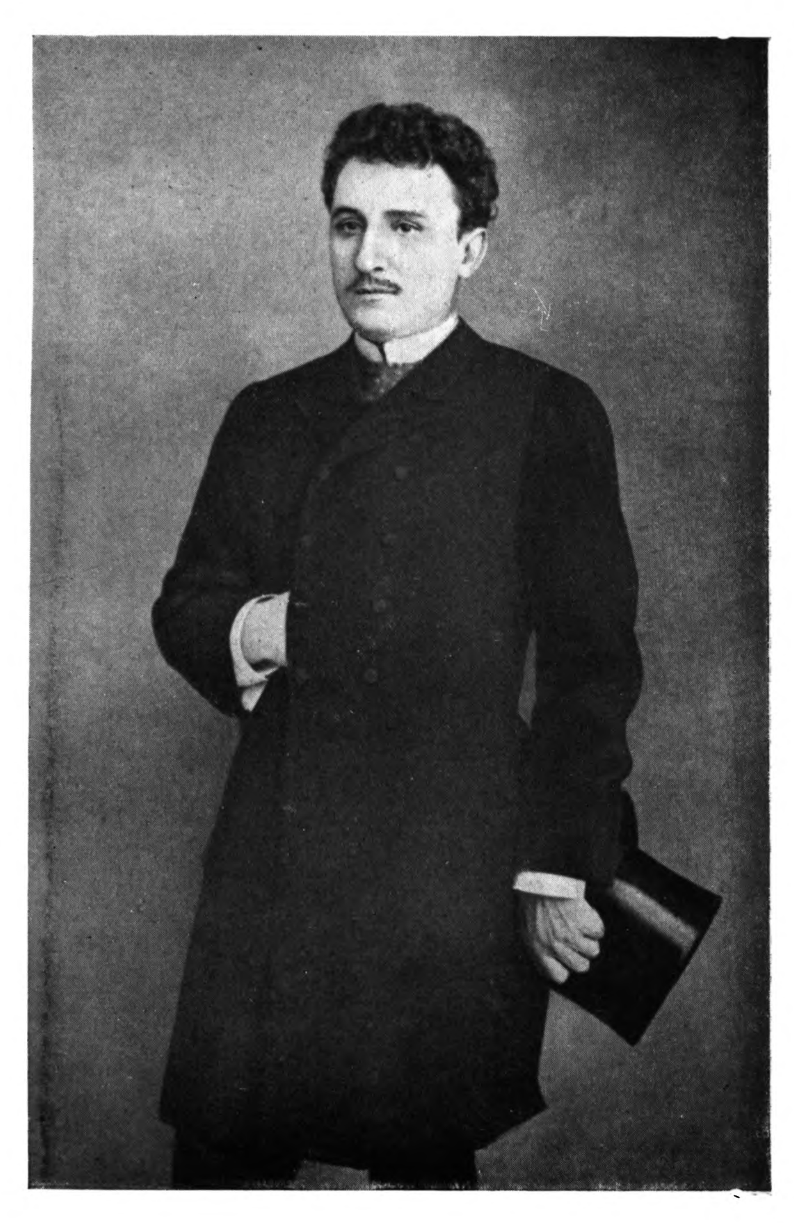
Милостивый государь
многоуважаемый Павел Михайлович!

Несмотря на то, что вчера, когда я имел честь явиться к Вам, Вы были так любезны и добры позволить мне высказать и объяснить Вам мое положение и условия, в которые я оказываюсь теперь поставленным, я все-таки беру на себя смелость просить Вас обратить Ваше внимание на то, что вынуждает меня вновь беспокоить Вас уже письменно. Смею надеяться, что Вы не откажете мне пробежать это письмо и простите мне это новое беспокойство.

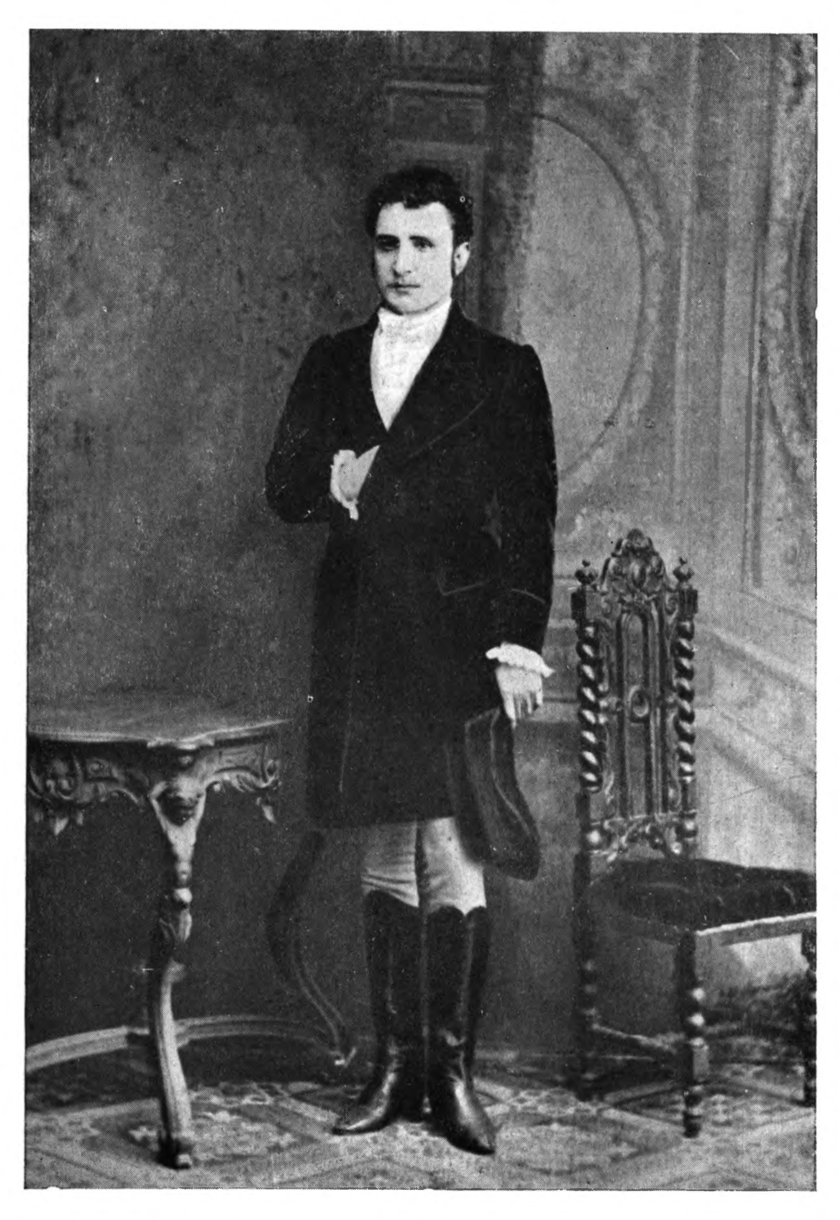
В настоящее время я нахожусь в таком положении, при котором исход для меня один: это — дослужить до конца года и затем, несмотря на все мое желание и все выгоды императорской службы, подать в отставку. Если Вы будете так добры и вникнете в мое положение, то в глубине души Вы согласитесь с верностью и логичностью этого вывода.

---

[1] В. И. Сумбатов в этот день стрелял в Ив. Мухранского. См. дальше: сезон 1883/84 года. — *Прим. ред.*



А. И. Южин
1882 г.



А. И. Южин — Чацкий

„Горе от ума" А. С. Грибоедова

30 августа я продебютировал ролью Чацкого. Вы сами присутствовали на этом спектакле, видели меня, и, мне кажется, распространяться об нем было бы лишним. Администрация театра нашла возможным повторить «Горе от ума» в течение одного сентября пять раз, причем сборы самые низшие нисколько не уступали обыкновенным будничным сборам. Между тем в предшествовавшие сезоны, насколько мне известно, «Горе от ума» ставилось никак не больше двух-трех раз в целый сезон. Со дня моего вступления и до половины октября я сыграл около тридцати пяти раз и был занят почти в каждой вновь поставленной пьесе. Стало быть, мое принятие в труппу Малого театра оказалось не бесполезным и мое участие в спектаклях — нужным. Я не приписываю себе, высокоуважаемый Павел Михайлович, никаких заслуг. Дело общества решать их и Ваше — придавать или нет им значение. Но я упоминаю об всем этом для того, чтобы иметь основание для дальнейших своих слов.

19 октября я получил печальную телеграмму о кончине отца. Я *был вынужден*, Павел Михайлович, ехать. Это была моя обязанность перед семейством, и от нее я не мог отказаться без тяжелых упреков совести, хотя, уезжая, я ясно предвидел, как и чем может *здесь* кончиться для меня эта поездка. Мои ожидания сбылись. О моем отъезде в отпуск, как это обыкновенно делалось раньше, не было анонсировано в афишах, а между тем афишировались спектакли *с участием* Горева. Я, только что поступивший на сцену Малого театра, не мог возбудить такого внимания, как люди, служащие на глазах Москвы многие годы, и потому, видя мое отсутствие на афишах и спектакли Горева, публика решает, что его приглашение — пока на гастроли — явилось результатом не моего отъезда, а моей — ну, хоть бы несостоятельности вести репертуар. В полтора месяца нельзя, не играя гастрольных ролей, заручиться любовью публики так прочно, чтобы быть гарантированным от подобных выводов. Но это еще вещь второстепенная и поправимая. Теперь дело для меня становится гораздо серьезнее. Из Ваших слов я убедился, что Горев просит о переводе его сюда, и Ваше и нескольких видных лиц труппы мнение, что Малому театру необходимо иметь двух jeunes premiers [1]. Если бы это было с начала сезона, тут не было бы и вопроса. Но теперь, после того, как я уже проиграл полтора месяца, приглашение и оставление Горева на весь сезон является официальным подтверждением началь-

[1] Молодых первых актеров, т. е. актеров на главные роли. — *Прим. ред.*

ством того мнения, которое публика могла вывести из тех обстоятельств, о которых я имел удовольствие говорить Вам выше. Значит — репертуар Малого театра мне не под силу, в моем выборе — ошиблись, мой ангажемент — лишний, бесполезный и — как уже говорят — лицеприятный *. Чем я заслужил подобное отношение, я не знаю. Я делал, что мог. Я добросовестно относился.

Простите меня, многоуважаемый Павел Михайлович, за длинноту этого письма и за то беспокойство, которое я Вам причиняю им. Но Вы видите, если только у Вас достало терпения дочитать письмо до конца, что слишком серьезные и важные для меня причины заставили меня осмелиться обратиться к Вам частным образом. Позвольте надеяться, что Вы не рассердитесь на меня за мою смелость и пожелаете войти и вникнуть в ту тяжелую необходимость, которая заставила меня рискнуть обратиться к Вам не как к начальнику, а как и человеку, высоко мною уважаемому.

Всегда готовый к услугам Вашим

князь *А. Сумбатов-Южин.*

7 ноября 1882 года, Москва

ПИСЬМО ЮЖИНА С. А. ЧЕРНЕВСКОМУ *

Милостивый государь
многоуважаемый Сергей Антипович!

В силу заключенного со мною контракта я обязан играть роли первых любовников и драматические роли вообще. Видя в течение почти трех месяцев, что режиссерское управление находит невозможным или нежелательным поручать мне роли моего амплуа, я, со своей стороны, не считаю себя обязанным играть роли, подобные прилагаемой, во-первых, потому, что я словесно договорился с г-ном бывшим управляющим драматическими труппами не участвовать в водевилях или фарсах, а во-вторых, потому, что я сыграл уже массу невидных или не подходящих к моему амплуа ролей, и то очень часто наспех и, почти всегда, за болезнью или за отказом других артистов. Исполняя это, я исполнял § 13 прав[ил] для упр[авления] драм[атических] трупп, но режиссерское управление не пожелало вспомнить о § 18, где сказано, что «артист, приготовивший сряду две незначительных роли, вправе обратиться к начальнику режиссерского управления о назначении ему более видной роли в репертуарной или готовящейся к постановке пьесе; *такая просьба должна быть уважена, как необходимое поощрение артисту, оказавшему услугу Дирекции».*

В силу всего вышеизложенного и руководствуясь § 33 правил, я имею честь возвратить обратно роль, назначенную, вероятно, по ошибке мне вместо актера на амплуа вторых водевильных любовников в пьесе «Странное стечение обстоятельств», и просить Вас, милостивый государь, принять уверение в моем искреннем почтении и глубочайшей преданности.

Готовый к Вашим,

милостивый государь,

услугам

4 февраля 1883 года, Москва *А. Южин.*

Случайно, за отказом Решимова, я сыграл [в пьесе «Преступница». — *Вл. Ф.*] Шлихта (за Ленского) в январе 1883 года. Имел большой успех уже в труппе. Весною, за отказом Музиля, сыграл роль Филина в пьесе Бренко «Современный люд». В этот же сезон кончил драму «Сергей Сатилов» и отнес на просмотр Островскому. Он очень хвалил, сделал свои заметки на полях и советовал предоставить пьесу на его усмотрение, чтобы переделать ее и провести. Мне этого не хотелось. В мае я прочел ее А. А. Потехину. Он отнесся к ней превосходно и посоветовал мне итти одному, без чужой помощи. Я так и сделал.

«Дневник» 1892 года

По моей инициативе совершилась первая поездка — труппой Малого театра — по городам *; я получил почти 2000 рублей с поездки и не мог благодаря Л[идии] И[вановне] почти ничего уделить брату на семью: все ушло на безобразную жизнь с Л. И. Еще в феврале я на ней женился по легкомыслию, по дряблости воли, отлично сознавая, что этот брак скоро будет разорван, беря на себя труд развязать все, что я сам связал...

«Краткий перечень...»

По возвращении в августе 1883 года из поездки в Тифлис, Одессу и другие города я получил известие, что «Сатилов» пропущен цензурой и комитетом и принят в Дирекцию для постановки в Малом и Александринском театрах. Я наобещал от той же глупости, о которой писал выше, роль Сатилова и Рыбакову и Садовскому. П., желавший играть Левиафанова, сказал Вильде, что эту роль должен играть не он, П., и не Музиль, которому дана была роль, а он, Вильде. (Это была первая поразившая меня открытая подлость П. Впрочем, дальше он был еще подлее, хотя не так опасен, как другие,

о которых речь впереди.) Этот август был мне памятен. Во-первых, я болезненно и особенно ярко ощутил, на ком я женат. Во-вторых, я обзавелся мебелью, устроился и выдал первый вексель (кроме одного студенческого, в сто рублей, за который я заплатил более 300) из пяти процентов в месяц (получал я с 1 июля 1883 года уже 3500 рублей в год, но за эту зиму 1883/84 года наделал массу долгов). В-третьих, я начал писать «Муж знаменитости». В-четвертых, Горев попал под суд за подложный вексель, где-то скрывался, и я получил несколько ролей.

Маруся (тогда Корф) * была в этом году под фамилией Вронской принята в Малый театр и начала мне нравиться своей резкой противоположностью Лидии Ивановне.

В октябре состоялось в Петербургском Александринском театре первое представление «Листья шелестят». Газеты ругали, успех был неважный. Сезон 1883/84 года был сезоном моих двух первых успехов, если не считать маленькой роли в «Красавце-мужчине» Островского (кажется, Пьера), которая обратила на себя внимание труппы еще в первом моем сезоне. В сентябре 1883 года я познакомился с Боборыкиным. Он предложил мне играть Вахтерова в «Старых счетах», но отдал роль Решимову. Решимов отказался и взял роль другую, фата, от которой в свою очередь отказался Вильде. Роль досталась мне. Я имел успех. В январе 1883 года, в бенефис Ермоловой, я сыграл роль Дюнуа в «Орлеанской деве». Это был первый шумный, громкий мой успех. Я уже начал завоевывать положение. 19 февраля 1884 года перевелся обратно в Москву из Петербурга Ленский, приезжавший на гастроли еще в декабре.

«Дневник» 1892 года

Сезон 1883/84 года прошел в ужасном материальном и семейном положении. В феврале 1884 года Катя вышла замуж за Александра Антоновича Богуславского. 4 апреля 1884 года в здании суда Володя выпустил шесть пуль в князя Ивана Мухранского. Вызвано это было тем, что 1) князь Мухранский, зная, что Володю осаждают исполнительные листы и что единственное средство расплатиться — это заложить какое-нибудь из выделенных, уже присужденных имений, ссылался на 82 статью Положения о разделе Закавказского края и благодаря влиянию на судей добивался отсрочки приведения в исполнение; 2) что князь Иван Мухранский в заседании суда публично подтерся копией с какого-то документа, переданного ему Володей с подписями собственного отца и деда; 3) что Володя ясно из этого ощутил, что он закабален на всю моло-

дость в надоевшие ему дела, без надежды покончить их благодаря бесправию и давлению на суд Ивана Мухранского и вырваться на волю.

«Краткий перечень...»

8 апреля я заболел опасно воспалением околоушной железы, вернувшись домой с пасхальных визитов, между прочим, от Корфов. Провалялся я до 30 апреля, мучаясь страшно, так как воспаление перешло в нагноение. Я не мог спать, есть и пить. Морфий едва облегчал эти мучения. Приходилось одновременно вести переписку по делу Володи, десять раз ходить к Плевако, который обнадежил, что возьмется за его дело, и налгал. 30 апреля А. О. Беляев привез ко мне Адольфа Даниловича Кни. Двумя операциями, рискованными и талантливыми, он вернул мне жизнь. По словам его и Беляева, последнюю операцию 3 мая он делал за несколько часов до смерти *.

«Дневник» 1892 года

* * *

Лето 1884 года я провел в с. Богородском с подвязанной щекой. Написал «Мужа знаменитости» и «Молодость Грозного». Читал последнюю пьесу у Всеволожского, который прослушал ее с напряженным вниманием. Пьеса в начале 1885 года была запрещена цензурой и разрешена уже в 1890 году. В марте 1884 года Горева судили за подлог филиберовского векселя и оправдали.

Зима 1884/85 года прошла почти бесследно: с Л[идией] И[вановной] отношения становились все холоднее с моей, назойливей и истеричней с ее стороны. В театре мне ничего почти не давали играть, из новых у меня был только Василий в «Темном боре» Немировича... Сезон этот закончился моим большим успехом в роли сенатора в «Мессалине» Буренина.

«Муж знаменитости» в Петербурге имел большой успех, засвидетельствованный симпатичным и хвалебным отзывом Боборыкина в вольфовской «Ниве», но Савина, разозленная успехом Петипа и Сазонова в III действии, швырнула роль Менестрель после первого представления 7 декабря 1884 года. Второй раз пьеса шла с Дюжиковой 11 января 1885 года.

Затем в мае я уехал с Александровым в Тифлис, к процессу Володи уже в судебной палате. Окружным судом он был приговорен к четырехлетним каторжным работам 4 февраля 1884 года, вопреки особому мнению Браницкого, председательствовавшего по делу. Перед Тифлисом я ездил в Петербург, до-

бился приема у графа И. И. Воронцова-Дашкова, подал ему прошение о разделе нас с Мухранским на имя государя. Он меня обласкал, обещал доложить царю — и ничего не сделал. Был у министра юстиции Набокова (Д. Н.). Этот принял меня сурово, ничего не обещал, но на телеграмму Александрова из Тифлиса ответил телеграммой же суду, кажется, такого содержания: «Прошу оказать подсудимому князю Сумбатову все средства к законной защите». Володя благодаря самому характеру дела, своему высокому и твердому поведению во время суда и следствия, общему настроению умов в Тифлисе, несмотря на глупую речь столичного дурака-адвоката, чуть не погубившего дела, благородному и беспристрастному отношению прокурора Смиттена, требовавшего только ссылки на житье, ходатайства о помиловании и судебного следствия о поступке князя И. Багратион-Мухранского (подтирка), ласточке, влетевшей в зал заседания во время речи прокурора и заставившей перекреститься председателя уголовного суда, седобородого, белого, как лунь, Михайлова, сердечному отношению к делу члена палаты Бакало, — был признан действовавшим в состоянии болезненного аффекта. Михайлов был снесен публикой вниз на руках, Александров тоже. Благодаря телеграмме Набокова Чавчавадзе устроил ему немедленно ужин, на котором были его дочь и мадам Рерберг. Володя, прямо из тюрьмы попавший в дамское общество, был довольно мрачен с виду. Ночевали мы с ним вместе. Через три дня Дундуков-Корсаков потребовал от меня, чтобы я выслал его в Россию; я остался чертить и кончать дела с Мухранским. Чертил я жестоко.

Несмотря на то, что я в 1885 году застал отца в могиле, мать в больнице, брата в тюрьме, имения разоренными дотла, — я провел чудный месяц. Это был мой первый и единственный, вольный, молодой, беззаботно-веселый месяц: вырвался от Л[идии] И[вановны], жил полной жизнью, видел впереди ликвидацию опротивевших дел и чувствовал в себе силы спасти брата, устроить мать, создать себе будущее, развязаться с Л[идией] И[вановной]. Володю выслали сюда, в Россию, по собственному желанию и приказанию идиота князя Дундукова, пьяного с утра, бессмысленной скотины; с огромным убытком кончил с процессами и именьями, оставив себе только Телет, переданный Кате в приданое, и несколько имений на расплату с долгами, получил из 10 тысяч — 5 тысяч, расплатился с настоятельнейшими долгами, перевел большинство на себя и увез мать в Россию, поместил ее в Туле, у Жюли. Вернувшись, застал Л. И. окончательно развратной, она чуть не соблазнила Володю. Разъехался с ней в октябре, отправив ее в Крым. Сенат кассировал решение 31 мая.

Переделал вместе с Немировичем-Данченко «Громоотвод» в «Соколы и вороны». Сильно кутил с отъездом Лидии Ивановны. 23 февраля на ужине в Эрмитаже объяснился с баронессой Марией Николаевной Корф и 24 марта 1885 года в Ялте разошелся окончательно с Л. И.

«Краткий перечень...»

В театре с сезона 1885/86 года мои дела пошли тоже быстро вперед. В августе 1885 года мы схоронили Ивана Васильевича Самарина (13 августа) после его блестящего «отпевания» еще в конце 1884 года в Большом театре. Отпевали его по панихиде Вильде, вспомнившего по случаю его пятидесятилетнего юбилея всех покойников. Ермолова и Федотова читали какой-то пролог сочинения того же Вильде. Затем все первачи труппы вспоминали покойных артистов, затем Черневский сыграл обычную роль лакея и вбежал, произнося: «Иван Васильевич приехал». Вывели под руки эти живые мощи, театр затрещал, Поссарт целовал руку у него и у Долгорукова кстати. Был и великий князь Константин Николаевич. В сентябре я имел огромный успех в роли старика-сенатора Фабия в «Побежденном Риме» (за отказом Ленского).

В декабре назначили Майкова и Островского управлять московскими театрами (с 1 января 1886 года). Островский с 1883 года, продержав у себя «Сергея Сатилова», стал относиться ко мне хорошо, но я, по совету А. А. Потехина «итти всю жизнь самостоятельно», взял у него «Сергея Сатилова» и пустил его сам в свет. Министр внутренних дел граф Д. А. Толстой запретил его циркулярно, по представлению И. А. Всеволожского, по влиянию Крылова. Дирекция купила у меня пьесу за 2 тысячи рублей. Убежден и сейчас, что когда она будет разрешена, она вернет эти деньги Дирекции.

К этому времени я уже был сильно в репертуаре. Хотя меня мало любили в труппе, вернее, совсем не любили, хотя я и играл больше милостью божьей, чем серьезной работой, хотя мне и выпадали роли больше возовые, или так называемые святые, но успех мой рос, и бенефис мой был если не блестящий, то хороший. Серебряное перо, один или два лавровых венка (первые), полный сбор и ужин, который был для меня же, хозяина, Голгофой. Я все, оказывается, делал не так, как нужно. Через день я нашел у себя в уборной стихи, которые кончались так:

Хоть ты убил его (Горева) из пистолета,
Но он убил тебя игрой.

Действительно, IV акт «Друзей детства» ужасно был мною сыгран. Остальные — сносно. Почему? Меня очень издергали и домашние дела (жена и кассация сената по делу Володи) и

враждебные отношения ко мне труппы. Кондратьев, Ленский. Садовский, Черневский — все точно травили меня. Ленский устраивал мне шутливые овации после моего успеха в «Надо разводиться». Кондратьев придирался с обычной наглостью к каждому переставленному мною слову в пьесе Садовского, назначенную мне Островским роль в «Воеводе» ходили просить отдать Гореву... Словом, я был этот сезон травленый зверь, и ни один человек в театре не был ко мне расположен. А я был всегда хороший товарищ, никогда не делал ни единого шага, за который мог бы себя упрекнуть. Я был мало обидчив, смотрел на них, как на своих в театре, а на себя, как на пришлого. Но дело говорило за себя. Публика начинала меня любить и прощала мне недостатки, которых у меня было много. Островский отнесся ко мне хорошо, и конец зимнего сезона дал мне много. Я сыграл Мортимера в «Марии Стюарт». Это мой первый, большой, настоящий, поставивший меня на известную высоту положения успех в Москве, равный успеху Ермоловой в ее же бенефисе. Эта роль определила мои дальнейшие шаги. С этой роли я стал первым актером, хотя и дальше и до сегодня борьба за положение далеко не кончена.

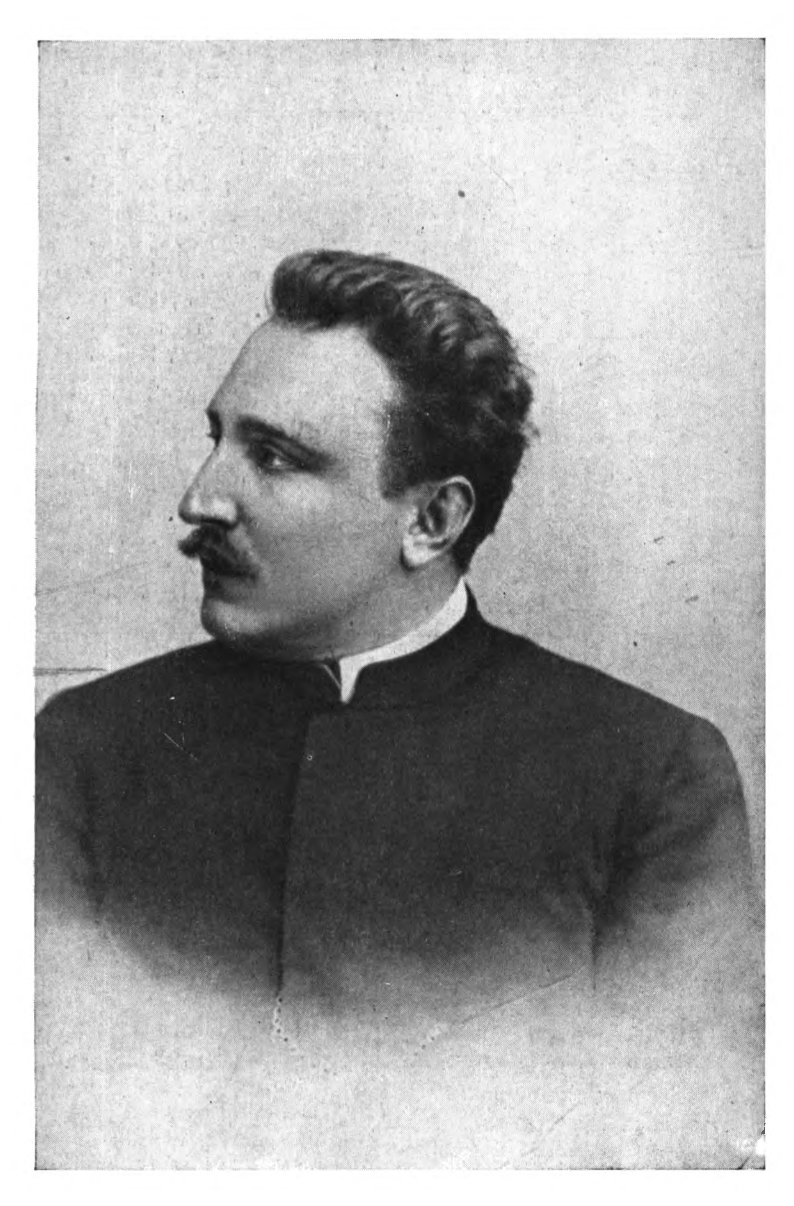
«Дневник» 1892 года

В апреле тифлисская судебная палата осуждает брата на житье в Томской губернии, государь заменяет наказание восемью месяцами содержания в крепости, как за дуэль. Володя выезжает в Тифлис, а я в Варшаву, куда труппа наша была полукомандирована. Поездка эта кончилась смертью Островского, о которой мы получили известие во время репетиции. Оттуда я уехал в Киев, из Киева в Курск, где очень неудачно в смысле сборов сыграл семь спектаклей. Оттуда уехал на месяц к Марусе в Погромец, где и написал «Арказановых». 2 июня 1886 года Островский умирает, в мае Маруся выходит под его давлением из Малого театра и в августе поступает к Коршу, через месяц его покидает и с тех пор, кроме одного любительского спектакля в январе 1887 года, на сцене не выступает.

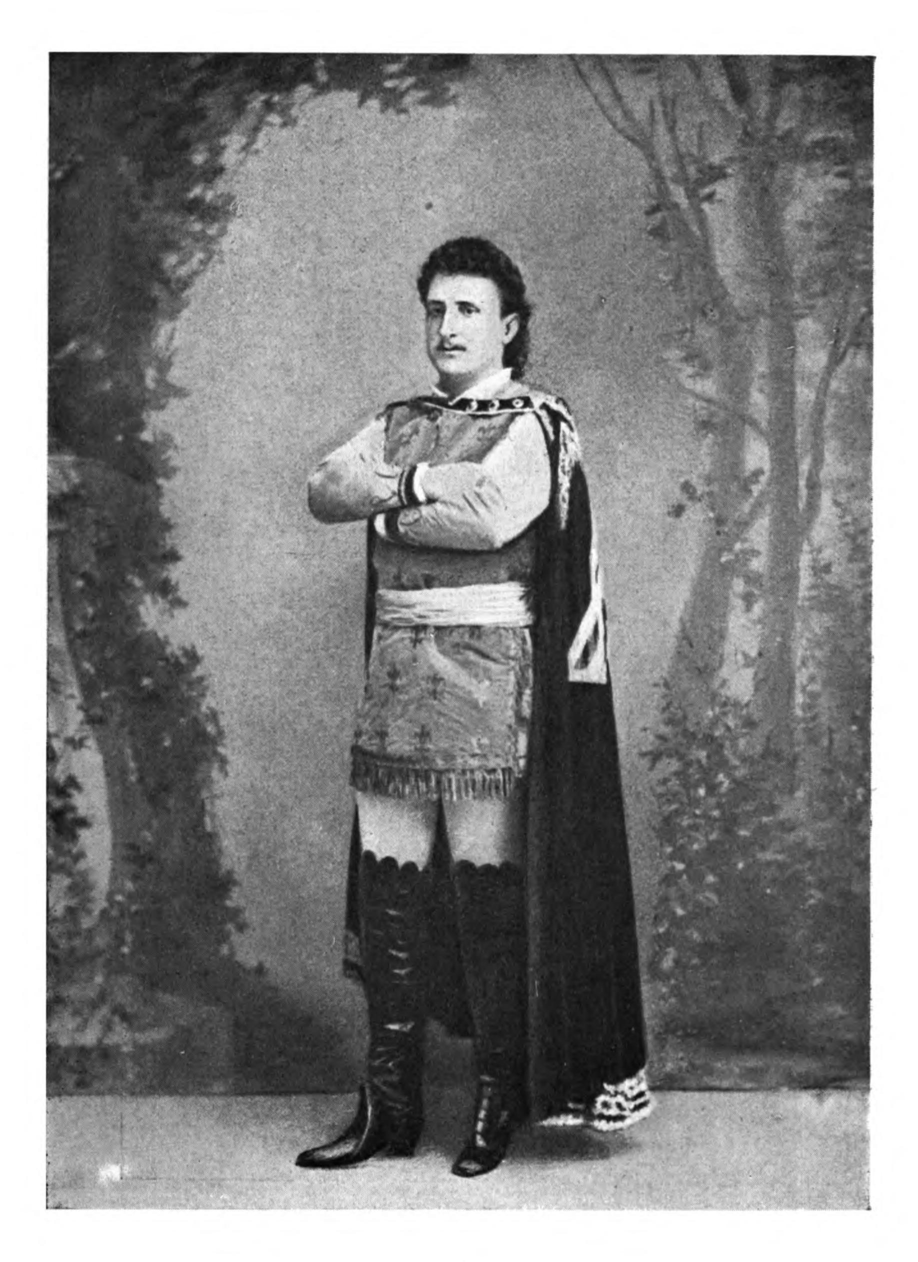
Чаев назначен управляющим драматической труппой. Осенью «Арказановы» идут без успеха в Петербурге и с небольшим успехом в Москве. Причина — длина и скверная игра, особенно Ленского. Идет с большим, хотя и дутым успехом «Звезда Севильи», сближаюсь с С. А. Юрьевым.

«Краткий перечень...»

«Звезда Севильи» была причиной, «Арказановы» — поводом к избранию меня в действительные члены Общества люби-



А. И. Южин
1884 г.



А. И. Южин — Дюнуа

„Орлеанская дева“ Шиллера

телей российской словесности в 1886 году. Репертуар этого года дал мне успех главным образом в роли Цезаря в «Антонии и Клеопатре». Уже раньше меня сильно принимали в роли Лаэрта. Это была вторая шекспировская роль, которая дала мне успех в Малом театре.

«Дневник» 1892 года

ИЗ ПИСЕМ ЮЖИНА М. Н. КОРФ

1

27 мая 1887 года, Тифлис

...Целый лист — и ни слова о деле. Верх неблагоразумия. Верх болтливости и легкомыслия. Солидный жених пишет своей невесте о своих делах и как он проводит время с родными и говорит очень искренне, что ему только ее недостает. При этом, конечно, допускаются, согласно темпераменту, и лирические отступления. Но так как я жених не солидный... то я и писал лист так, как бы говорил с тобой... Я телеграфировал тебе сегодня утром, что буду обратно раньше, чем думал, а вчера написал кое-что о «мерзостях». Свяжи все это вместе, и ты увидишь, что все к лучшему. Расскажу тебе, насколько возможно яснее, понятнее, а это трудно, потому что я сам плохо понимаю, что здесь делается. Когда я приехал, меня встретил здесь в «Кавказе» Форкатти, который ни с того, ни с сего стал рассыпаться в самых дружеских излияниях. Между тем ни анонсов о моем приезде, ни репертуара хоть бы первых трех спектаклей — ничего решительно не выпустил. Первое, что я у него спросил, это — когда я играю? Он отвечает, что играю я 27-го «Горе от ума». Хотя мне и не хотелось выступать в первый раз в этой пьесе, однако делать было нечего. «Мужа знаменитости» ставить было нельзя, «Арказановых», «Гамлета» — тоже, словом, почти ничего из моего репертуара, так как все это у труппы не готово и роли даже не розданы. Сейчас после этого разговора, не давши мне даже условиться с ним о дальнейших двух-трех спектаклях, он рассказывает мне, что труппа против него страшно интригует, что Савина стала во главе этой интриги и требует, чтобы спектакли были закончены к 8 июня, так как дальше составляется с нею же поездка во Владикавказ, Ростов, Таганрог и еще куда-то, что до 7-го числа осталось ее пять абонементных спектаклей, которые она и должна сыграть, что с ним никто из труппы даже не разговаривает и т. д. Когда же я намекнул ему, что у него есть контракты, обеспеченные неустойкой, а неустойка их жалованьем, то оказалось, что он со всеми заключил договор, *как с членами товарищества.* А затем выяснилось и то — это

уже вечером, — что он, как объявленный несостоятельным, и не имел права заключать каких бы то ни было договоров. Значит, контракт, со мною заключенный, во-первых, не имеет никакого значения, а во-вторых, и получить с него нечего, так как объявленные несостоятельными могут прямо заявить, что уплата по их документам должна быть производима по разверстке. Да и кроме всего этого, не в суд же мне, в самом деле, предъявлять. Но это все цветочки. Только что кончился этот разговор, присылает Савина с просьбой притти к ней. ...Иду. Оказывается, они не разговаривают друг с другом. Савина отказывается получать лично от него деньги. Труппа в надежде заработать в грядущей поездке больше, чем получит жалованья от Форкатти, поет в дудку Савиной. Весь будущий репертуар уже наполнен ее абонементами. Она плачет, говорит, что Форкатти даже дерзости ей говорит, что дольше 7-го или 8-го она не останется, и труппа уезжает с нею, и сообщает мне, что единственная ее надежда теперь на меня. Просит играть с нею в воскресенье Арман Дюваля, во вторник «Укрощение», в четверг мужа в «Фру-Фру» и в то воскресенье Грубельникова в «Листьях», в понедельник же 8 мая мой бенефис — «Надо разводиться» и три акта костюмных. Сборы здесь она делает 1000—1200 рублей. Если на круг считать 1100 со мною, на мою долю, кроме бенефиса, может приттись около тысячи. Скрепя сердце, я соглашаюсь. Вечером еду в театр. Труппа не хочет играть, пока Форкатти не внесет полицмейстеру 2 тысяч. Он не соглашается. Спектакль начинается в девять часов. Публика скандалит. Разносится слух, что спектакли кончаются. В этот разгар скандалов появляется без всяких предварительных анонсов афиша «Горя от ума» со мною. Измученный всем этим, я уезжаю из театра, думая оставить дело на произвол судьбы. Сегодня утром, чуть свет, часов в восемь, приходит Форкатти ко мне и говорит, что на меня будут влиять, но чтобы я играл сегодня непременно, не отменял спектакля. Чуя тут новую гадость, я ему говорю, что я с ним и объясняться не желаю и прошу его оставить меня в покое. Что все, чем обязывает меня условие, я выполняю, а если еще хоть малейшая гадость вроде всего предшествующего, то я с ним рассчитаюсь по-своему. Он моментально исчезает. Через два часа записка от Савиной с просьбой притти к ней. Прихожу — она подает мне *две афиши* «Горя от ума». Оказывается, он в *мае же* сыграл эту пьесу два раза и третий раз хочет ставить между двумя савинскими спектаклями для первого моего выхода. Сбору в кассе 200 рублей, значит, вечером будет рублей 400 и то слава богу. Нехорошее начало для гастролера среди тысячных сборов. Со мною припадок бешенства буквально сделался. Я посылаю за Форкатти, он является, и я — стыдно сказать — схватил ре-

мень от пледа, взял его за ворот и говорю, что разговор с таким подлецом можно вести только ремнями, и замахнулся. К счастью, гадко мне стало бить эту перепуганную зеленую рожу, я его швырнул на стул и говорю: «Отменяйте спектакль, я у вас не играю». — «Как?» — «Пошел вон». Ушел, выпустил анонс, который я тебе посылаю, а я совсем собрался уезжать. Представь, Маня, что у меня на душе. Через полчаса приходит горничная Савиной и просит меня к ней. Я иду. Она говорит, что труппа умоляет не делать скандала, что делать нечего, спектакль уже отменен, но что можно начать в пятницу «Гамлетом»; она будет играть Офелию и избавляет меня от всяких переговоров с ним. Дальше будем играть, как я тебе уже писал. Я согласился; и сейчас вернулся с репетиции «Гамлета». Но скажу тебе откровенно, я не надеюсь кончить здесь благополучно. Единственное, что меня во всем этом утешает, это то, что я уеду отсюда раньше. Кто тут больше диаволит — Форкатти ли, Савина ли или часть труппы — ничего не пойму. Решил я так: эти шесть спектаклей сыграю, так как мне нужны деньги. Если же что-нибудь выйдет, то я поступлю сообразно обстоятельствам. Во всяком случае... будь за меня покойна. Правда, такой гадости мне в жизни еще видеть не приходилось, но если и неудача — неужели мало мне дает судьба хорошего, и я взамен этого не сумею сдержать себя на узде? Может быть, когда ты получишь это письмо, все будет улажено так или иначе, и потому прошу тебя не придавать всему этому никакого значения. Весь вопрос тут сводится только к материальной стороне. Завтра вечером напишу тебе, как и что нового, а пока прошу тебя еще раз, будь покойна. 9-го я выеду, 10-го выеду из Владикавказа, а 13-го буду в Москве, а там вместе мы все забудем — ты свою скуку, я все мерзости...

2

28 мая 1887 года, Тифлис

...Наконец-то... я получил твое письмо. Если бы не твои телеграммы, я бы, кажется, с ума сошел здесь от тоски. У меня все вертятся стихи Пушкина из «Бахчисарайского фонтана», где Гирей часто среди сечи останавливается с поднятой рукой под влиянием воспоминаний. Так и я... Завтра я играю в первый раз Гамлета. Сбор обещает быть совсем полный. Труппа, сносная в комедиях, невозможна в драме. Приходится играть по курским вымаркам. Савина играет Офелию. Форкатти не показывается мне на глаза и хорошо делает. Все-таки я знаю, что дело так не обойдется — какая-нибудь мерзость выйдет или завтра, или потом... Завтра после спектакля буду телеграфировать. Хорошо, если он пройдет благополучно. Савина не из таких, которые

смотрят сквозь пальцы на чужой успех, ну, да и я не вчера на сцене. В общем, здесь, в театре, кроме публики, у меня, кажется, одни враги. Сегодня утром перебывали у меня все почти первачи, и я по тону их слышу, что мой приезд им поперек горла. Ну, довольно обо всем этом. Скучно и гадко...

3

29 мая 1887 года, Тифлис

Пишу тебе... в театре, так как после «Гамлета», которого я сегодня играю в первый раз, вряд ли буду в силах что-нибудь написать. Жара непомерная, труппа — в «Гамлете» по крайней мере, — хуже чего себе представить нельзя, помучаюсь я в лоск. Завтра 30-го напишу тебе большое и подробное письмо... а теперь я в таком настроении, что лучше не писать ничего. Я бы совсем не послал тебе письма, да мне не хочется, чтобы ты хоть день один была без весточки. После «Гамлета» получишь телеграмму.

Пишу в театре, чтобы дома хорошенько заняться. Эти мерзавцы ничего не знают и топить будут в каждом явлении. Помощи ждать нельзя...

4

ТЕЛЕГРАММА

30 мая

Первый раз выступал вчера Гамлете успех огромный сбор большой.

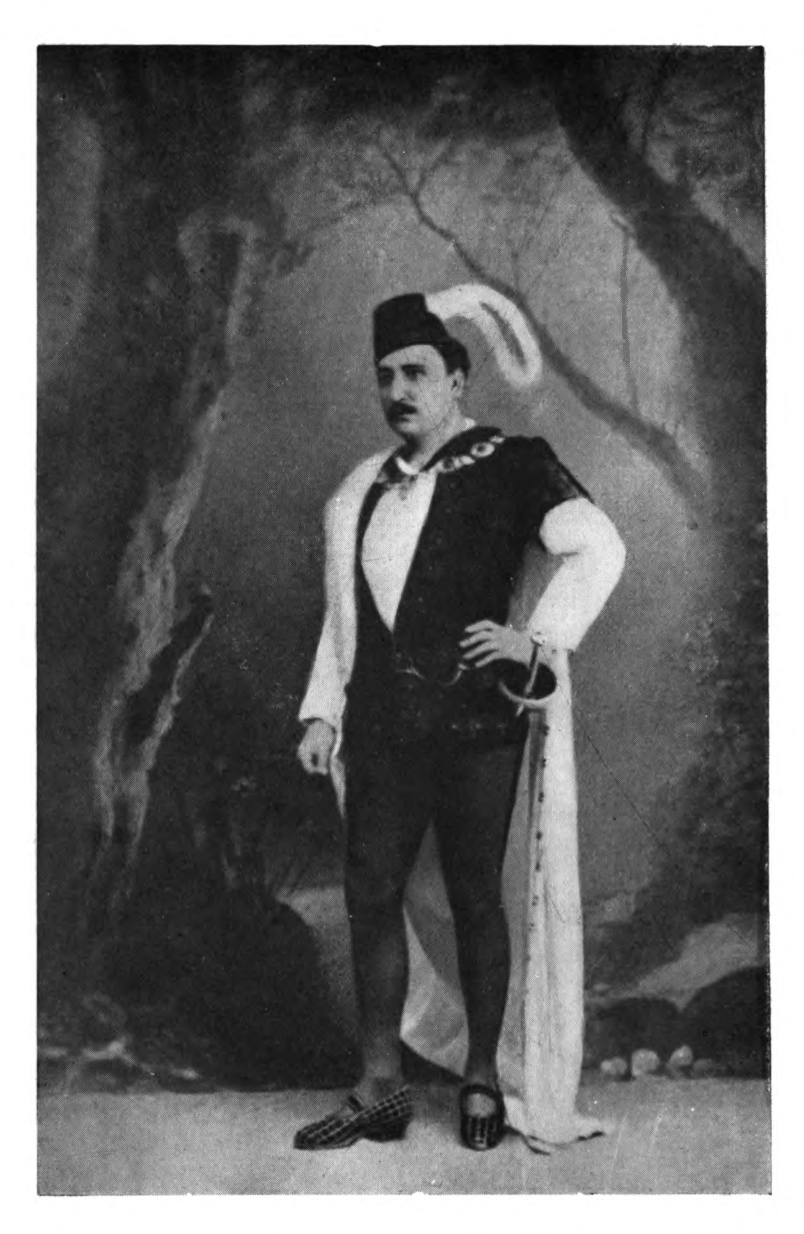
* * *

Уезжаю в Петербург, где выступаю с довольно крупным успехом и где в Синоде при помощи Смирнова и Курского заканчиваю развод 8 июля 1887 года. 15 июля наша свадьба в Крымских Лужниках, и в тот же день уезжаю с женой в Одессу, где я начал «Цепи». В июне московские театры вновь присоединены к петербургским, Майков изгнан, Чаев впал в религиозную манию, Пчельников воссел на престол. Осенью состоялся первый, неудачный дебют Е. К. Лешковской, в августе (21) умер Решимов.

1888 год. Я уже вел весь репертуар сезона 1887/88 года. Сыграл Эгмонта и Яго в феврале и упрочил этим свое положение, но еще не достиг полного признания, а вызвал много зависти. Сыграл, между прочим, с большим успехом роль старика-князя в «Княгине Курагиной» Шпажинского. В этом же сезоне имел успех в «Счастливце» Немировича-Данченко и «Второй молодости» Невежина.



А. И. Южин — Мортимер
„Мария Стюарт“ Шиллера



А. И. Южин — Дон Санчо Ортис

„Звезда Севильи“ Лопе де Вега

Май — блестящие дебюты Лешковской в «Дочь короля Рене» и в «Шалости». В мае выезжаем в поездку, где Лешковская имеет в Киеве, Одессе и Тифлисе больший успех, чем Федотова. Чуть не тонем в Черном море 4 июля. Сезон в Кисловодске с 15 июля по 7 августа. Кончаю «Цепи». Начинаю сезон «Сестрами Саморуковыми» (если не ошибаюсь. Вернее, «Сестры Саморуковы» шли в 1889 году).

С 1 сентября приглашен профессором в Филармоническое общество. Весной Володя, отбыв наказание, приезжает ко мне, осенью поступает вольнослушателем в Петровско-Разумовскую академию. «Цепи» имеют огромный успех и на сцене и газетный. В труппе зависть. «Шильонский замок» и «Теофано», «В старые годы» зимой выдвигают Лешковскую. В «Шильонском замке» она имеет успех больше Ермоловой.

1889 год. 12 марта читаю в торжественном собрании Общества любителей российской словесности по случаю смерти Юрьева (в декабре 1888 года) свою статью «Отношение С. А. Юрьева к сцене». Лето в Погромце, мечтаю, боюсь смерти и сильно готовлю Макбета. В мае неудачные гастроли в Саратове у Коврова: драматической труппы нет, сыграл с опереточными актерами три-четыре спектакля и уехал. Володя сдает экзамен прямо на 3-й курс. 3 октября играю Самозванца в «Борисе Годунове», 15 ноября в бенефис Горева играю Карла V в «Hernani» [1] в переводе С. С. Татищева. Успех был крупный, самый выдающийся из всех предшествовавших.

1890 год. Макбет в бенефис Федотовой. Постом Н. Я. Грот (умерший в нынешнем 1890 году неожиданно) знакомит меня с отцом Яковом Гротом и представляет меня великому князю Константину Константиновичу. Я имею глупость представить на премию в Академию своего «Иоанна IV» и одновременно выбрать «Гамлета» в переводе Гнедича. Аверкиев рецензирует «Грозного» беспощадно. Григорович с сочувствием говорит: «Зачем вы это сделали?» Словом, глупо, глупо! Аверкиев невозможно перевел «Гамлета» — и отплатил за мое предпочтение перевода Гнедича. В мае получаю звание и орден officier d'Académie [2].

23 ноября в Михайловском театре первое представление «Цепей» и успех. 22 ноября в Москве скоропостижно умирает Кни. 26 декабря первое представление «Иоанна IV» в Москве. Долги облегчаются.

---

[1] «Эрнани» Гюго — в данном переводе пьеса называлась «Гернани». — *Прим. ред.*

[2] Член Французской академии. — *Прим. ред.*

1891 год. Решаюсь взять бенефис без Ермоловой и Федотовой, выдвинуть Лешковскую. Беру блестящий бенефис по успеху, подаркам, сбору, по тройным ценам.

«Краткий перечень...»

ПИСЬМО ЮЖИНА П. П. ГНЕДИЧУ

22 ф[евраля] 1891 года, М[осква]

Дорогой и милый Петр Петрович!

Писать Вам для меня всегда отдых и удовольствие. Так почему же я на Ваше милое и интересное письмо * до сих пор не ответил?

А вот почему.

Бенефис — это в некотором роде роды, которым, как искони известно, предшествует девятимесячная беременность. В последний период этой беременности нельзя требовать ничего путного от женщины. Она только и думает, что о пеленках, о будущем украшении мира, своем ребенке, который, несомненно, совершит в свое время двадцать четыре подвига (вдвое против Геркулеса, который, в сущности, только предтеча будущего героя), о родах, обо всем решительно, но в области исключительно своего вздутого вантра. Так и я. Костюмы — пеленки, Рюи Блаз — младенец, роды — бенефис, то-есть собственно период между $6^1/_2$ и $7^1/_2$ часами, [и спектакль] от $7^1/_2$ до конца. Идите и пишите письма самым милым людям. Уверяю Вас, кроме трех брульонов с ошибками против этимологии и синтаксиса, я ничего не написал за все время.

Третьего дня я родил без помощи главных акушерок, Ф[едотовой] и Е[рмоловой], один, сам родил при битком набитом зале по четверным ценам (бенуар — 40 рублей, б[ель]эт[аж] — 30 рублей, первый р[яд] — 12 рублей, второй — 10 рублей и т. д.), за что меня обругали газеты [1], а публика расхватала билеты в два дня, — родил младенца мужского пола, имя ему Рюи Блаз. Прехорошенький был бы мальчишка, если бы к дедушке В. Гюго не примешался Д. Д. Минаев с блестящими рифмами вроде:

Едва перевожу дух...
Ух!

или:

---

[1] По-моему, незаслуженно. Я ни одного билета не продал у себя дома, а это был мой личный риск, без премьерш назначить высокие цены. Это — первый пример бенефиса. — *Прим. Южина.*

Рюи Блаз

...О, боже!

Спаси меня.

Королева

Хотите вы чего же?

И это V д[ействие] перед смертью. Nous avons changé tout ça! [1]. Мы переделали, перевели целые монологи заново, бенефис прошел с огромным успехом. Меня прямо тронули те колоссальные овации, которых, клянусь Вам, я не ждал. Сегодня повторение и, в сущности, сегодня и решится успех самой пьесы. Кажется, места увлекали публику, в особенности III и V акты. В V такое оханье и стоны пошли по зале, что я понял одну очень тонкую вещь. Что ни пиши, в каком бы направлении (литературном, конечно) ни создавалась пьеса, весь вопрос — в таланте. И, по-моему, талантливая вещь, несмотря опять-таки на приемы и взгляды того или другого литературного лагеря, долго живет и действует на публику. Впрочем, я теперь решительно не гожусь на обобщения и прошу заранее простить мне весь серьезный элемент этого письма.

«Старая сказка» идет прекрасно. Прошла до сих пор пятнадцать раз и шестнадцатый идет в воскресенье 3 марта, для закрытия спектаклей. За точность цифр ручаюсь. Ради бога, известите так же точно, сколько раз прошли «Цепи» *до дня Вашего ответа*. «Это, маменька, финансовый вопрос». И если возможно, убедительно прошу Вас, нельзя ли взять из конторы *выписку сборов* и прислать мне.

С удовольствием жду Вашего обещанного проезда постом. Затем отвечаю по пунктам:

1) Снимусь специально для ежегодника в *Макбете*, *Грозном* и *Нероне* постом. Теперешние портреты омерзительны.

2) Сама декорация Казани во II д[ействии] «Иоанна IV» не интересна. Общая картина очень.

3) Превосходны декорации «Рюи Блаза».

4) Музилю шепну сегодня же о портрете.

Что еще?

Целую Вас и ручки милой Ольги Андреевны, которой Маруся пишет на днях. Она тоже ходила за беременным мужем (как видите, мы, артисты, все делаем наоборот) и до сих пор не оправилась от волнений.

«Ст[арая] ск[азка]» прошла бы более раза на четыре, если бы Медведева не пошла в разгул [2]. Вообще из-за этих скитаний репер-

---

[1] Мы все это изменили. — *Прим. ред.*

[2] То-есть если бы не уехала на гастроли. — *Прим. ред.*

туар портится. «Грозный» при битком набитом постоянно театре прошел всего десять раз, одиннадцатый — бесплатный спектакль.

Жму Вашу руку, пишу с больным пальцем (ранил в пылу битвы с д[он] Салюстием. Вообще ободрался я в Иоанне, Макбете и Рюи Блазе до того, что весь в синяках и царапинах). Жду Вас и Вашего ответа. Захватите с собою Ваш «Ярь». С наслаждением бы еще раз перечел.

Всегда Вас горячо любящий

А. Сумбатов.

P. S. Серьезно: пережить за один сезон a) Нерона, b) «Цепи» в Петербурге, c) Грозного в Москве (ведь сам играл) и d) бенефис — ей-богу, когда все это кончено сравнительно благополучно, дойдешь до состояния теленка, которого в первый раз выпустили порезвиться. Газеты почесываются, но очень неделько. Господи! Если бы хоть один критик на всю Москву! Хоть бы один понимающий!

* * *

Володя сдает окончательные экзамены (в два года), поступает на службу помощником лесничего. 4 января играю Чацкого с Давыдовым в «Горе от ума» и забиваю его так, что его не видно. Во всей моей театрально-литературной карьере Немирович играет двоякую роль — моего личного друга и беспристрастного судьи, не упуская ни одного случая повредить мне. Большая поездка в Одессу, 5 июня в Николаев... 26 октября избран членом Английского клуба. Лодыженский приглашает в Тверь, где я сыграл ему с Лешковской, но спасти его не мог. Сердечный, глубокий, светлый человек — плохой практик. 14 октября «Гамлет» в бенефис Яблочкиной [С. В.]. Играл неровно, успех большой, но новый перевод и толкованье не близки публике *... Жюли заболевает раком.

«Краткий перечень...»

ПИСЬМО ЮЖИНА П. П. ГНЕДИЧУ

1 окт[ября] 1891 года, Москва

Дорогой Петр Петрович!

1. Немедленно разрешите телеграммой Черневскому делать купюры. Положитесь на меня: ни одного слова не дам выбросить лишнего или интересного, но спектакль может кончиться в час, а это на нас с Вами отразится хуже всего.

2. Непременно — во что бы то ни стало — приезжайте, как только сойдет «Гамлет» в П[етербурге]. Что Вы мне пишете

о десятом?! Серьезно говорю, Вы много потеряете, да и мне Вы необходимы. 3-го сдали, а 4-го выезжайте обязательно, чтобы быть здесь к первым репетициям. Репетиции 5-го, 6-го, 7-го и 8-го числа *особенно, о с о б е н н о* важны, и я убежден, что Вы приедете.

3. Я думал бы и предлагаю Вам играть таким планом:

I д е й с т[в и е].

1-я карт[ина] — Терраса.
2-я карт[ина] — Тронный зал.
3-я карт[ина] — Комната Полония (?).
4-я карт[ина] — Терраса.
5-я карт[ина] — Другая ее часть.

II д е й с т в[и е].

1-я картина — Галлерея.

III д е й с т в[и е].

1-я карт[ина] — Зал представления [в нем же «Быть или не быть»].

2-я карт[ина] — Молельня и комната королевы (по плану И. А. Всеволожского).

IV д е й с т в и е.

1-я и 2-я картины — Комнаты во дворце — «Припрятан славно».

На полминуты опускается занавес — Офелия.

В IV д[ействии] я соединил сцену «Припрятан славно» с монологом о Фортинбрасе так, что я читаю его целиком, но за капитана мне все рассказывает Гильденстерн. После слов моих «Итак, моя матушка, прощайте, мы едем в Англию», король уходит, и Г[амлет], обращаясь к Р[озенкранцу] и Г[ильденстерну], спрашивает: «Чье это войско?» Гамлету нетрудно сделать и мотивировать этот переход, направившись к выходу мимо окна, в которое он и увидит войско.

V д е й с т в и е.

1-я картина — Кладбище.
2-я картина — Галлерея.

Итого — двенадцать картин. В «Макбете» их было четырнадцать, но короче объемом. Если бы возможно было сцену прощанья Лаэрта с отцом и Офелией провести в тронном же зале (к чему русская публика давно привыкла), у нас была бы экономия большая. Если еще иметь в виду, что все IV д[ействие] идет в первой декорации, то получится в сущности десять кар-

тин — объем «Севильской звезды», которую мы кончаем в $11^1/_4$ часа. Положим даже, «Гамлет» дойдет до двенадцати — не беда. Но если дольше, это будет тяжело и *гибельно*.

Но это все необходимо обсудить лично. Во всяком случае, мне пишите, а Черневскому телеграфируйте в момент получения этого письма «согласен на купюры». Иначе не могут учить невыправленных ролей. Затем, ради бога, немедленно высылайте а) слова пролога и в) слова духа в сцене с матерью. Жду обязательно. Целую Вас.

Ваш *А. Южин*.

Завтра, 2-го, вышлю доверенность. Передайте В. П. [Погожеву], что он ужасный тиран: у меня копейки сущей нет, а он с формальностями. Пьеса Вл. Александрова имела *громадный* успех.

ПИСЬМО ЮЖИНА Л. И. ПРОКОФЬЕВОЙ-СУМБАТОВОЙ

3 декабря 1891 года, Москва

Многоуважаемая
Лидия Ивановна!

Вы меня знали очень хорошо, и меня крайне удивляет поэтому Ваше письмо. Какой бы «стороной» Вас ни уверяли в интригах с моей стороны против Вас, Вы *не должны* и не имеете никаких оснований верить этим «сторонам». Немедленно после Вашего письма в «Новом времени» я действительно просил убедить Вас переменить *для сцены* Вашу фамилию, которую, как Вам известно, я сам изменил для сцены же. На фамилию же «Южиной» я не могу согласиться ввиду того, что это появление одной и той же фамилии на двух разных сценах вызовет со стороны и моих и Ваших врагов возможность самых разнообразных нападок. К чему давать повод к скандалам и глупым толкам? В жизни у Вас остается та фамилия, которая Вам принадлежит, а Ваш сценический псевдоним может быть каким угодно: для Петербурга «Южина» не имеет никакого значения, в особенности при самом начале Вашей сценической карьеры в этом городе. Вот те мотивы, которые не позволяют мне согласиться на принятие Вами моей фамилии или псевдонима *на афише*. В жизни Вы пользуетесь всеми правами, указанными Вам законом, и, поверьте, никому и в голову не придет их оспаривать.

Я не знал о Вашем поступлении, и тем не менее я прямо

просил, чтобы мое желание о перемене Вашей фамилии на афише не показалось хотя бы косвенным намеком на то, что Ваше поступление мне неприятно. Еще три года назад я прямо заявил, что я буду *очень рад*, если Вас примут на петербургскую сцену. Конечно, Ваше поступление в *Москву* заставило бы меня выйти в отставку. Не время перебирать старое. Я Вам скажу только одно: ни к какой «мести», ни к каким «интригам» я не чувствовал и не чувствую ни малейшей склонности. Когда я приеду в Петербург, я постараюсь всеми силами убедить Ваше начальство содействовать Вашему успеху на сцене. Чем я в состоянии помочь — я Вам помогу, но взамен прошу только одного: не афишировать моих фамилий. Не думайте, что это страх какого-нибудь скандала. Я не из пугливых. Но есть отношения, которые не следует вытаскивать на улицу.

Князь *А. Сумбатов.*

P. S. Надеюсь, что после этого объяснения нам не о чем переписываться.

ПИСЬМО ЮЖИНА И. А. ВСЕВОЛОЖСКОМУ

3 декабря 1891 года, Москва

Высокоуважаемый и добрейший
Иван Александрович!

Ваши добрые и участливые письма заставляют меня опасаться, что я злоупотребляю Вашей добротой и деликатностью. Поэтому прошу Вас, не стесняйтесь не отвечать мне, а то мне неловко сознавать, что я своими письмами отнимаю у Вас редкое время Вашего отдыха. Я получил от г-жи С[умбатовой] письмо, на которое и ответил, что действительно я просил убедить ее изменить фамилию, объяснил ей причины этой просьбы и сообщил, что в интригах и других преступлениях против нее я не могу считать себя виновным, как это думает она. Что, напротив, я убедительно просил (не указывая, кого) не считать мою просьбу хотя бы за косвенный намек на просьбу о том, чтобы ее не принимали. В заключение я писал ей, что это мое первое и последнее письмо. И Вас я больше не буду утруждать перепиской об этом глупом происшествии. Еще раз от всего сердца благодарю Вас и прошу простить меня за то, что я так надоел Вам этими дрязгами. Мне ужасно жаль, что они помешали моему приезду в Петербург в этом году и, главное, жаль, что мне не придется сыграть у Вас Гамлета. Чем больше я его

играю, тем глубже я сживаюсь с ним, тем он становится мне дороже, ближе и яснее. Павел Михайлович едет в Петербург. Если Вы вместе с ним найдете возможным вызвать меня в конце сезона, я буду этому очень рад. Вряд ли в будущем году у меня будет достаточно интересная роль, чтобы приехать с нею. «Макбет», «Эрнани», «Рюи Блаз» — у Вас не идут. «Отелло» — тоже. Из новых же, современных ролей, право, не знаю, что лучше — играть их или нет? Для сценической репутации решительно лучше не играть. Не трико и мечи тянут нас к классическим пьесам, а полнейшая невозможность сделать что-нибудь из ролей в «Компаньонах», «Неравных борьбах» и многих прочих, имена же их ты, господи, веси. Что касается успеха Невежина, то, мне кажется, он лучше всего объясняется началом сказки: «Старший умный был детина, средний брат и так и сяк, младший вовсе был дурак». Однако он и жар-птицу сумел добыть, и на королевне жениться, и из котла с кипятком выйти невредимым. С Невежиным происходит явление удивительное: ему здорово то, что другому смерть. Нет языка — на пользу: язык, мол, не книжный; нет характеров — на пользу: все, мол, у него удивительно жизненно — даже характеров нет; положение заимствовано — на пользу: никто, кроме г-на Невежина, не умеет брать так много из окружающей его действительности. А главное, он совершенно по плечу массе. Он ей родной, плоть от плоти и кровь от крови ее. И фамилия такая, что от нее ничего ждать нельзя, а вот не угодно ли: и драма и комедия — пожалуйте, у нас покупали. И все кончается к общему удовольствию. Даже сама фигура его дышит такой беспомощностью, как будто говорит: да неужели меня можно провалить и ошикать? Куда же я после этого денусь? «Ну, и едет наш Иван за кольцом за океан».

Федотова действительно жаль. Я боюсь, что я несколько увлечен ролью. Но все-таки думаю, что наш московский комитет рассвирепел не в меру. Лицо героя интересно и очень интересно. А если бог хотел помиловать Содом за трех праведников, то, приняв во внимание процентное отношение действующих лиц в пьесе к числу жителей в Содоме, комитет мог бы пропустить пьесу за одно удачное лицо. «Аргунин» у нас едва держится: это очень жаль. Пьеса и умная и честная. Хотя, я думаю, сам Крылов отчасти виноват. Он так увлекся идеей пьесы, его самого она, идея, так заинтересовала, что он отодвинул на третий план и лица и главным образом фабулу. Уменье комбинировать сцены и положения на этот раз ему изменило, и в исполнении пьеса делается несколько резонерской. Мораль пьесы выдвинута впереди всего, а публика морали не любит. Я думаю, что если бы он развил роль дочери, сделал бы ее главной ми-

шенью клеветы и оскорблений и заставил бы Аргунина страдать о дочери и бороться за дочь, вся драма получила бы более яркости и интереса. А у него дочь скорее страдает и борется за отца, и то мало, слабо и неуверенно. Сам же Аргунин больше философ, чем живой борец. Вследствие этого публика остается все время внимательной и согласной с тем, что делается на сцене, но совершенно чуждой тому, что переживает перед ней герой пьесы. Шиканье же Крылов всецело может отнести к враждебным лагерям. Пьесу можно критиковать, но шикать ей решительно не за что. В ней нет элементов, которые заслуживали бы протеста. Впрочем, наряду с некоторым успехом провал утрачивает свой характер позора.

Простите меня за длинное письмо. Я Вам надоел моими благодарностями, но что же я пока могу сделать, чтобы выразить Вам, как бесконечно я Вам обязан за Ваше участие и доброту. Позвольте же, высокоуважаемый Иван Александрович, еще раз выразить Вам мою беспредельную признательность и горячую, искреннюю преданность.

А. Южин-Сумбатов.

* * *

1892 год. 5 и 7 февраля играю Гамлета в Михайловском театре в Петербурге. «Новое время» хорошо относится, остальные газеты ни так ни сяк. Успех в театре большой: оба сбора полные. В апреле у Жюли в первый раз знакомлюсь с отцом Иоанном Кронштадтским. 7 мая Жюли умирает *.

Начинаю покупать и обзаводиться, строиться в Покровском. Большой успех на гастролях в Ростове-на-Дону. Холера. Еду в Нижний, несмотря на страх, и выучиваю себя не бояться. Все-таки выношу удручающее впечатление, что «идея смерти» мертвит во мне энергию и напряженье воли. Все думаю: стоит ли, все пройдет, и так далее. Борюсь сильно, но червь в душе жив. Устроился в доме Коломейцева.

«Краткий перечень...»

30 августа. Насколько я был в силах изучать себя за тридцать пять лет жизни, я это сделал. Между другими выводами, которые я еще не формулировал самому себе и которые с течением времени мало-помалу, пожалуй, и выяснятся хотя бы в этом дневнике, теперь у меня перед глазами один: вряд ли этот дневник будет продолжаться. Это в сущности не вывод, а иллюстрация вывода. Дело в том, что насколько я настойчив в достижении крупных (по-моему) целей моих планов, настолько бессилен, дрябл и ленив в мелких делах. До сих пор не могу избавиться от пустого недомоганья нервов, которое, однако,

меня сильно мучает, от легкой полноты, которая мне вредит, только потому, что надо аккуратно, изо дня в день при определенном режиме, пить воды, или делать обливанья, или заниматься гимнастикой. Это мое свойство лишает меня веры в то, что даже эта тетрадь будет кончена. Но постараюсь.

Я давно хотел начать дневник. Он мне лично необходим. Я не глуп, но я беспамятен. Все, что для меня важно или важно для моего дела, я сумею обдумать, начертать программу и положить общие основания моим действиям (без этого последнего, может быть, легче жить и действовать, но, мне кажется, труднее дать себе отчет в сделанном), но я забываю такие мелочи, от исполнения которых часто зависит исход моей работы. Если хоть одна четвертая доля того, что у меня в голове, попадет в этот дневник, то уже через год я буду иметь капитал, для меня бесценный. Может быть, даже я буду иметь возможность взглянуть со стороны на самого себя, а это очень важно, очень-очень важно. Мои сильные и слабые стороны, пожалуй, дадут себя знать. Постараюсь сейчас их перечислить, какими они мне представляются *теперь*. Интересно сличить этот список через год.

1. Я — трус. Мне очень трудно написать это слово, но я — трус. И вот какой трус: я боюсь ночных звуков, одиночества в комнате, боюсь дураку или подлому человеку сказать что-нибудь такое, из чего он понял бы, что я знаю, кто он и что он делает, боюсь этого потому, что я ставлю себя на его место и чувствую, как было бы мне больно и стыдно, если б я услышал то, что хочу и *должен* сказать ему. Я боюсь смерти — но, кажется, только в ее фигуральном изображении моей же фантазией. Я боюсь ее, как непреодолимого (единственного) препятствия, которое может внезапно прекратить то богатство, тот избыток сил, жизни и дела, который во мне есть. Вряд ли, однако, я струсил бы ее приближения в болезни (так, в 1884 году я почти был убежден, что умру, и готовился к этому совершенно безучастно, пожалуй, в силу тяжелых, изнуривших меня страданий) или на дуэли, или если б я попал в какую-нибудь опасность. Словом, я боюсь и ненавижу идею, образ смерти, ее роль — насильственную и бессмысленную (а ведь насилие и бессмыслица — это, пожалуй, две самые могущественные силы в мировой жизни). Итак, я трус не потому, что я робок, а потому, что последние пять лет я не могу оторваться от мысли, что все, что я (да и все) делаю, — все это должно быть грубо смято какой-нибудь рвотой, поносом, ударом молнии, или катаром пузыря, или дифтеритом, или чорт знает чем и выброшено — куда? Положим, опять в жизнь (это все-таки мне большое утешение), но в жизнь без меня. Я боюсь неудобств, боюсь, что другие

умнее меня, я боюсь, что я не сыграю роли, боюсь, что я не понравлюсь какому-нибудь глупому и наглому человеку, боюсь всего, кроме того, чего следует бояться: потерять тот *дух*, ту независимость, которою силен бесстрашный. Я все говорю себе: пока я боялся — все шло хорошо, буду продолжать бояться. А на самом деле все шло бы так же, но у меня на душе не было бы этой темноты страха. Я только что перечел «Войну и мир», и все мне понятно и близко, кроме описания *беззаботности, легкости в ожидании* опасности. Самую опасность я умел и сумею вынести не хуже другого, но моя разнузданная фантазия отравляет мне жизнь ее картинами. Надо меньше думать, больше жить. А пока я все-таки трус. И эта трусость лишает меня энергии, так как энергия вызывается только силой любви к намеченной цели. А можно ли любить, если я все цели считаю бесцельными, если я боюсь *потерять* то, чем я уже завладел или даже только еще хочу завладеть. До последнего года (август 1891 — август 1892) лихорадка дела сшибла с меня это, — за последний год я только устаю. Пожалуй, две-три недели Виши и Эмса зачеркнут всю эту философию. За последнее время холера олицетворяет для меня эту прежде отвлеченную картину смерти, — я боюсь ее и боюсь совершенно одинаково как за себя, так и за любого из близких мне людей. Впрочем, это, вероятно, общее, стадное чувство, отражение общей паники, потому что при столкновении с другими людьми я вижу, что я боюсь вдесятеро меньше их.

2. Я часто думаю о вздоре. У меня нет дисциплины мысли, я выдаю себя, когда не следует, именно потому, что мои мысли разбегаются, и вместо того, чтобы зорко вглядеться в положение вещей, я ухватываюсь за какой-нибудь оттенок данной минуты, и он служит для меня точкой отправления. Часто я бываю в дураках из-за этой точки. Опять тот же или почти тот же вывод: надо брать явления, какими они представляются мозгу, не затемненному размышлениями, и относиться к ним шаблонно. Это единственный способ прожить спокойно и не каяться за вчера каждое сегодня.

3. Я не умею не любить. Мне чуть не всех жаль. Я злюсь, когда мне уж очень скверно, но чуть жизнь улыбнется, я мякну и распускаюсь в паточных чувствах. Мне почему-то вдруг начинает казаться, что меня все любят, ценят, не завидуют. Особенно этим я страдаю в театре — меня ничего не стоит умилить. Дурак Р., серая посредственность, гораздо больше меня имеет влияния и вызывает страха, чем я со всем моим успехом. За последний год этого меньше. Кого я больше люблю, кто мне ближе всех (жена, брат), с теми я резче и суше, чем с любым мерзавцем, который утопит меня в ложке воды, или обыграет,

или изругает в газетах на чем свет стоит. Надо быть суровее, ровнее и раз навсегда сказать себе: ничего не спускай никому, береги то, чего достигнул, не отказывай в настоящей поддержке тем, кто действительно имеет на нее право, а именно: а) близким и б) кто кажется хорошим и несчастным. Любви и поддержки не найдешь ни в ком. Надо добиться и взять самому то, что в жизненном обиходе у людей заменяет и ту и другую.

4. Я не умею вглядываться и понимать людей. Я их не знаю. Я знаю абстракты, созданные мною самим, и в них вписываю всех живых людей. Это мой непростительный актерский, авторский и человеческий недостаток. Я чую людей, но никого, даже М[аруси], даже В[олоди], не знаю. Знаю одного Немировича, да и то больше по указаниям М[аруси]. Я точно порхаю над людьми и жизнью, точно жду чего-то настоящего, а все окружающее будто ниже моих ожиданий и идеалов. Это вздор. Все живое должно во мне вызывать напряженное отношение к себе. Это поможет мне занять голову чем-нибудь более полезным, чем бредни о смерти и ее смысле и ее бессмыслице.

5. Я — книжник. Я чувствую себя точно героем или действующим лицом какого-нибудь романа или истории, и мне все кажется, что про меня кто-то читает и судит или будет судить то, что я делаю. И я поэтому часто делаю не то, что следовало бы, а то, за что я всегда могу ответить. Но так как ответа-то у меня никогда никто не спрашивает, то и мои поступки получают в моих же глазах такой оттенок, точно я совершил какие-то деяния, до которых, оказалось, никому дела нет, объяснения никому не нужны и вышла какая-то глупость. Жить надо проще, реальнее, в современном значении этого слова.

6. Если бы я был в этом уверен, я бы сказал, что я расточителен. Неправда. Но в силу вышеописанного, я жаден приобретать деньги и жаден их тратить. Они сами по себе еще (в 35-то лет, после разорения семьи, после уплаты долгов-то?) мне непонятны вполне во всем их могуществе. Глупо. Надо беречь каждый рубль и каждую каплю здоровья.

Довольно. Пусть остальные пороки или подтверждение этих выяснятся сами собой из дальнейших дней этого дневника. За сегодня надо еще много вписать. Да, еще одно...

7. Я — жестокий лентяй. Я делаю только то, что меня манит своей новизной. За последние годы про меня как про актера начинают говорить, что я страшный работник и всего достигаю только трудом. Единственное средство заставить признать в себе талант — это начать работать и довести эту работу до виртуозности.

Мне сейчас пришла мысль сделать также перечень своих

недостатков (или особенностей) актера, как тот перечень, который сейчас сделал я себе как человеку.

1. Еще очень недавно я *пересиливал* роль, бросал на нее больше голосового и мускульного напряжения, чем это нужно, и поэтому сильные места у меня не делали того впечатления, которое требуется. Начал уже лучше располагать свои силы, но все-таки только начал.

2. Чересчур (в Москве) держусь текста *. Это меня вяжет.

3. Главное — робею. Не владею еще собою вполне. Еще десять месяцев тому назад, играя в первый раз Гамлета, до того был подавлен страхом и волнением, что спустил тон до невозможного. Старался поднять его — выходило вымученное насилование. Заметил за эти все десять лет — чем легче, смелее, небрежнее с виду берусь за роль, тем ярче она выходит (Дюнуа, Эрнани, Гамлет последний раз: 23 авг[уста] — все гастроли, Мортимер и т. д.).

4. Плохо гримируюсь на молодые роли. То-есть не плохо, а надо лучше. Не слушать никого и не принимать буквально ничьих советов, если сам не *вполне* согласен.

5. Мимика однообразна. Нет игры *в глазах*, есть только игра *глазами*. Надо, чтобы очень захватила новизна роли, чтобы в глазах у меня отразилась внутренняя жизнь лица, которое я играю.

6. Все еще сутулюсь.

7. Плохо обуваюсь. Надо найти сапожника, который бы обувал красиво и прибавлял рост.

8. Вследствие недостатка номера первого иногда мало глубины чувства. Надо хорошо запомнить, как я играл Гамлета 23 августа этого года, особенно сцену с матерью.

9. Надо довести пластику до того совершенства и свободы, чтобы меня не могли уже обвинять в том, что я *слишком* пластичен.

10. Читать все отзывы, как бы глупы они ни были, надо. Но не надо делать то, что я делаю: лезть из кожи, доказывая, что мои хулители не правы. Правда свое возьмет. Критика — критикой, вражда — враждой, а дело — делом.

Итак, вот те отрицательные стороны моего склада, которые мне выяснились вполне за десять лет. Сегодня — день моего первого дебюта в Чацком с Самариным — Фамусовым в Малом театре: 30 августа 1882 года — 30 августа 1892 года. Что будет дальше — вопрос праздный. А с чем я вступаю в это «дальше», надо себе выяснить хорошенько.

С моральной стороны я постарался это сделать. Запишу себе, по примеру Франклина, свои недостатки и достоинства как живого *деятеля*. Не буду задавать себе вопроса, который так и

просится на язык: а для чего столько волнений? К чему все это? К тому, что уж если конец неизбежен, то надо прожить до него 1) счастливо, 2) честно. И то и другое слово надо брать в относительном смысле.

Недостатки	Достоинства
1. Трусость до момента подъема нервов и вследствие этого ненаходчивость.	1. Общая выдержка и уменье доводить важные дела до конца.
2. Распущенность мысли.	2. Такт.
3. Дряблость чувства нелюбви, излишняя жалостливость, барская непривычка бороться за жизнь.	3. Талантливость замысла.
4. Склонность к философским обобщениям и недостаточная наблюдательность. Как результат этого — отсталость.	4. Верность инстинкта.
5. Распущенность настроения. Вследствие этого ряд обещаний, проигрышей, слов, которые мне же обращаются в вину.	5. Доброта (это, впрочем, не относится к качествам деятеля) *.
6. Нерасчетливость.	
7. Леность.	

Сегодня весь день пробыл дома. Нездоровится. Начал этот дневник. Получил фотографическую карточку от Садовского с милой надписью, поздравления от Ермоловой, Никулиной, Музиля, Садовского, Макшеева, Шиловского, от Н[иколая] Вас[ильевича Давыдова] и массу других. Вчера вечером почти докончили новый кабинет. Стоит он почти 1000 рублей, только добавка, но я пока в нем не обжился. Вчера же начал пить эмс. Получил письмо от Шубинского, наполненное любезностями. О значении этого письма завтра. Елизавета Васильевна Самарина рассказывала о Гамлете — Мочалове. Она его видела. Главное то, что он был необъяснимо хорош. В сцене с матерью нежен вначале. Хвалит его «быть или не быть» очень. 2 часа ночи.

1 сентября. Вчера ничего не вписал. Утром был на репетиции «Северных богатырей». Федотова, с каким-то выросшим горбом, удивительно напоминающая «тетеньку» с альбомами, играет гордую, пламенную Иордис. Понять не могу, что я буду с ней делать в любовной сцене, где каждую минуту зову ее «гордой девой», прекраснее которой никогда еще не встречал. Приторна донельзя. Пчельников ее не пускает гастролировать, Пчельников ее не пускает за границу. Носятся слухи, что ее импрессарио просто прекратил с ней всякую переписку, а Пчельников был бы радешенек, если бы она освободила ему 12 тысяч, которые можно было бы распределить между новыми бездарностями. Попробуй-ка заикнуться хотя бы об Азагаровой — ничего не выйдет. Черневский был мрачен. Не знаю, в связи ли это с приездом директора или со стихами М. Ярона в «М[осковском] л[истке]», которые кончаются тем, что у Ч[ерневского] «хоть дарованья никакого, но опыт есть». Меня он ненавидит: стоит мне пошатнуться, он первый меня придавит. Я с ним любезен: надо показать ему зубы. Все равно лаской ничего не поделаешь. Почему-то прекратил писать мне на ролях «г. А. И. Южину», пишет просто: «г. Южину». Надо узнать, мне ли одному эта шпилька или это новая дисциплина. Кажется, я так глуп, что этим обижен...

Встретил в клубе Корша и Горева. Любопытно знать, неужели любой публичный дом меньше сделал для «интеллигентной Москвы», для друзей Купеческого клуба, наконец, для московской прессы, чем театр Корша? Почему же эти венки попали не туда, а к Коршу? Безо всяких потуг остроумия скажу: гораздо честнее развратничать с женщиной, чем с искусством. Не для того люди создали эту чудную арфу, с которой надо плакать слезами счастья и восторга, эту драгоценную розу поэзии — драму, чтобы Корш мог сделать из нее свою мыловарню, публичный дом, что хотите, но приносящее доход. Современная газета уважает литературу, приучая читать то, что в ней есть. Такие театры, как Корш, хуже Лентовского и Омона *: они превращают единственное место, куда уходил измученный человек, в вертеп и место разврата. «Зайцы» и «Маневры» отразились на публике. Настоящего остроумия, изящества, прелести талантливого французского фарса нет в натуре русских писателей. Крупных юмористов, комиков чистой воды мог бы давать наличный даже состав драматургов, но на это нет спросу. Охотный ряд стоит во главе публики. Вот поколение современного театра: в Малом театре делом руководит Черневский, полуграмотный, не знающий буквально ничего и ничем, кроме своих служебных отношений к Пчельникову, не интересующийся. Пчельников сдал ему весь театр на

руки, и, пожалуй, было бы еще хуже, если бы он сам активно участвовал в его делах. Пчельников и Черневский вдвоем составляют репертуар всего сезона: три-четыре бенефиса дают кое-что, а что такое остальные восемь-десять пьес, лучше и не говорить. Работа между артистами распределяется неправильно и неравномерно. Меня замучили работой последних пяти сезонов: не давая отдыха, наряду с Гамлетами и Макбетами занимают в ничтожных пьесах, не давая мне ни одного помощника, а то я по неделям не играю. Мы, артисты, сами о себе не можем позаботиться, так как репертуар не в наших руках, а наши интересы в связи с интересом самого театра не стоят гроша в сравнении с интересами бюрократического характера. Наша труппа, к моему горю, и не могла бы se gouverner [1], у нас (вероятно, и везде) личности стали бы впереди общего дела. Тем более нужен сцене правильно смотрящий на дело руководитель. Надо попытаться, не смогу ли им сделаться я. Надо завязывать связи, надо готовить и дорогу к этому и себя самого. Вот и цель. Ее, пожалуй, перехватит Немирович. Что же? Все-таки это будет лучший исход. Он один может сделать, если не то же самое, что я, то, во всяком случае, много и лучше меня. Надо поговорить с ним сегодня...

2 сентября. Вчера приехал Немирович. Рассказывал мне содержание своей новой драмы «Старый дом». Я заметил себе, что у меня с ним вначале несколько натянутый тон. Нет прежней шутливости и легкости отношений. Говорили обо всем до 10 часов вечера. Уехал в Малый театр, хотел повидать Всеволожского — опоздал. Встретил Арешова — состоит при м[инистре] полиции. Видно, кому что на роду написано, от того не уйти. Сегодня с утра до пяти с половиной часов сводил счеты за год с 13 августа 1891 года по 13 августа 1892 года. Немировичи обедали у нас. Катя наговорила комплиментов за кабинет. Вечером шли «Северные богатыри». Федотова в гриме ничего. Вызывали, но пьеса не нужна, чужда публике, чужда нам. Еще если бы Иордис играла хотя бы даже Ермолова, был бы какой-нибудь интерес. А то мы совершенно поверх себя издаем звуки. Тоска публике, тоска нам и трата сил. Немирович был за кулисами, у него с Ленским вышел спор о роли комитета. Об этом надо завтра написать подробнее. Пока директор Всеволожский сказал Черневскому, что из «Северных богатырей» можно бы сделать приличную оперетку. Характерно.

4 сентября. Виделся сегодня с Погожевым и очень долго говорил с ним о том, что актеры мало принимают участия в

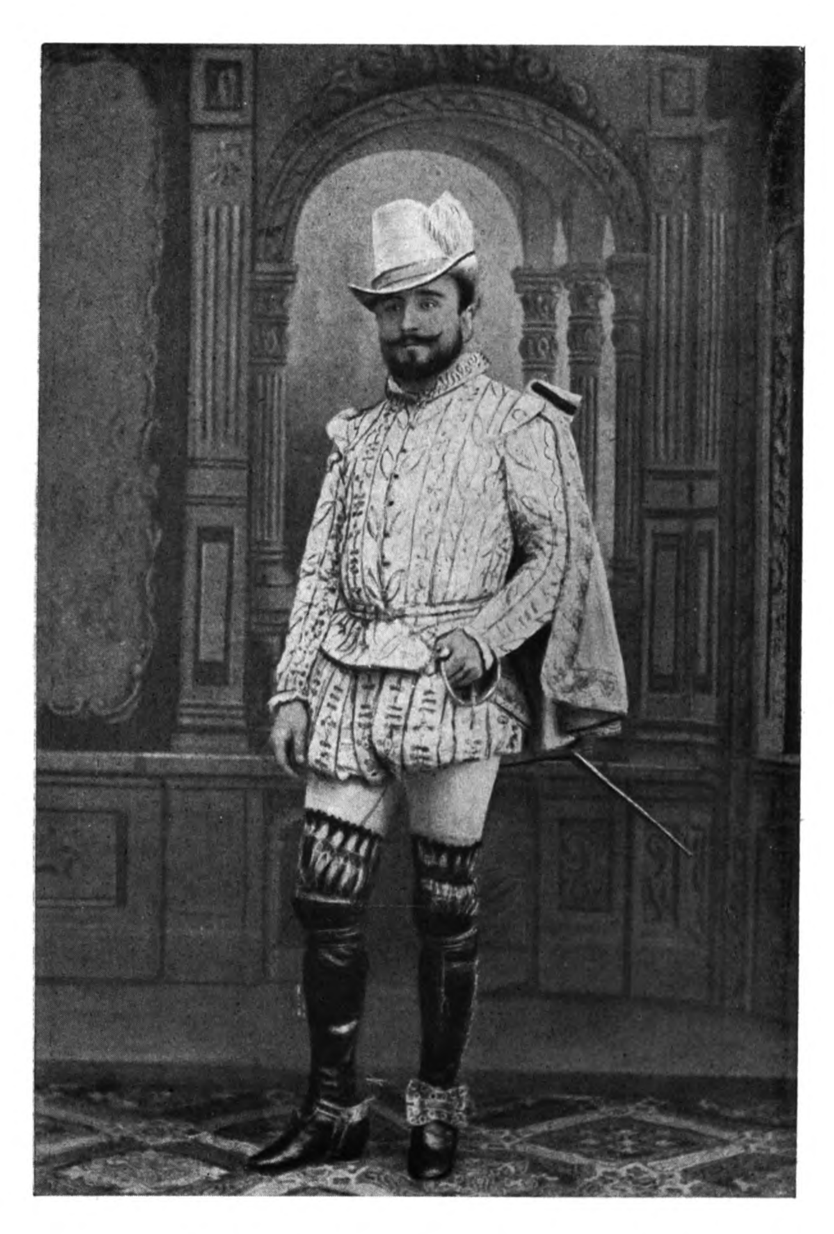
---

[1] Самоуправляться. — *Прим. ред.*



А. И. Южин — Яго

„Отелло" Шекспира



А. И. Южин — Эгмонт

„Эгмонт“ Гёте

активном руководстве делом и репертуаром. Он возражал, указывая на то, что петербургские актеры влияли очень скверно на репертуар своим участием в комитете. Между прочим, рассказал, что одна актриса (кажется, Са[ви]на) влияла на одобрение пьесы, где она даже не занята, но оказалось, что автор этой пьесы пишет ей роль в новой. Надо на днях, когда буду свободен, записать разговор с Немировичем о комитете. Пожалуй, оба они правы: самое лучшее не подпускать ту бездарную, ожиревшую сволочь, которая наполняет Малый театр, разных Ч., Р., Ф., К. и прочую тлю театра, к активному участию в нем. Вообще, кажется, мой порок — неуменье ненавидеть — ослабевает. Пчельников сказал мне, чтобы я зашел к директору. «Зачем?» — «Так, он рад будет вас видеть». Надо зайти сегодня...

9 сентября. Эмс продолжаю, а дневник завял. Был на этих днях у Лукутиных в деревне. Чудный дом, усадьба, виды, лошади. Но хозяева... Удивительная вещь: до чего трудно придать дому окраску, характер. Нет ни безвкусицы, ни аляповатой купеческой роскоши, но нет и ничего, что хоть несколько влекло бы в дом. Деньги прут из каждого угла, прут даже со вкусом, но души, колорита в доме нет. Вернувшись от них в воскресенье 6-го, слегка заболел. Растер себе (или надавил) париком висок, образовалась краснота, боль, опухоль щеки. Беляев говорит, что это вздор. Посмотрим! Пока (9-е вечером) все колет. 6-го в спектакле («Имогена») Правдин просил сыграть Самозванца в его бенефис. 7-го виделся с директором. Любезен по обыкновению, но довольно безличен. Пчельников и Погожев сидят около него, как сторожевые псы. Вчера и сегодня свожу счеты и итоги за десять лет. Вчера, 8-го, Диденев давал читать свою пьесу «Ночи безумные». И пьеса дрянь и роль дрянь. Согласился играть. Зачем? Почему? Чорт знает. Отказаться надо. Положим, роль моего амплуа.

«Дневник» 1892 года

В октябре Суворин, нагло и беззастенчиво передергивая, обругал «Иоанна». Я имел глупость возразить сильной телеграммой и общим принципиальным письмом...

Володя знакомит Марусю с Ольгой Ивановной. Еще в августе, по возвращении из Нижнего, начал сезон «Эрнани».

«Краткий перечень...»

ПИСЬМО ЮЖИНА А. С. СУВОРИНУ

20 октября, 11 часов вечера, Москва

Милостивый государь
Алексей Сергеевич!

Я только что получил Ваше письмо *. Из него я вижу, что Вы меня не поняли. Вы посвящаете все письмо убеждениям меня в справедливости Вашего мнения о моей хронике. Но я не сомневаюсь, что она может вызвать самые убедительные возражения. Не сомневаюсь и в том, что Вы, с Вашим талантом, можете разнести и разбить в пух и прах даже любой авторитет в области отечественной истории, даже самую переписку Иоанна с Курбским. Я телеграфировал Вам под удручающим впечатлением общей картины угнетения периодической печатью вообще, а Вами в особенности, в силу Вашего выдающегося публицистического таланта, всего, что в России несет продуктивную, скажу прямо, творческую работу. Угнетение это выражается не в том, что критика часто или почти всегда беспощадно резка, пристрастна, основана на чисто личных настроениях критика, не в том даже оскорбительном для человеческого достоинства тоне, которого она держится как в своих отрицательных, так и хвалебных статьях, а в той безапелляционности, которой она облечена, в той невозможности оправдания перед ее судом, которая создает для всех без различия степеней таланта людей умственного труда удушливую атмосферу постоянного насилия над свободой творчества. Дело не в том, что Толстые и Тургеневы, Островские и Писемские, испытавшие, впрочем, и на себе всю тягость этого положения, своим выдающимся гением становятся выше этих условий. Дело в том, что положение сословия целого класса художников и работников мысли — положение тяжелое и бесправное. Взгляд периодической печати на них — взгляд дореформенных судей на подсудимых. Прав ли, виноват ли, это мы рассудим, а ты трепещи, ходи круче, держись настороже. Хочу — погублю, хочу — помилую. Колоссальная, неодолимая сила, которая теперь в руках прессы, придает ей доминирующий тон надо всем, тон помещика с крепостным. Этот тон еще больше слышен в хвалебных статьях, чем в отрицательных. Замолчать или изругать, создать имя или заплевать созданное,— кто смеет пойти против этой ужасающей привилегии? К усилению несчастья, это право глумления над личностью, издевательство над человеком у нас в России, во-первых, представляется верхом удовольствия, а во-вторых, предоставлено прессе существующим порядком вещей только и исключительно по отношению к классу и без того обездоленному, к классу лю-

дей умственной и нервной работы. Ведь правда, Алексей Сергеевич? Будь я судья, губернатор, военный,— кто угодно,— Вы не могли бы отозваться о моей деятельности в тех выражениях, в каких Вы отзываетесь о писателе, художнике, артисте, профессоре, журналисте и т. д.? Но у журналиста есть возможность обороны, а у остальных? Вы в Вашем письме удивительно метко характеризуете толпу, и этой-то толпе Вы отдаете на атуканье и зубоскальство любого работника мысли. Где, в каком классе общества это возможно? Если мне в клубе кто-нибудь скажет: дурак, нахал, бездарность,— он получает пощечину, вызов. Вы говорите это печатно,— я ничего не могу ответить, потому что это оценка моей деятельности, это — голос общественного мнения, потому что за прессой существует фикция, что ее глас — глас народа. Да оно так и есть. Общество теперь живет за газетой. Газета теперь — это обед, чай, завтрак. Запасшись с утра готовыми, талантливо выраженными, хлестко формулированными мыслями, общество уже не беспокоит себя проверкой их справедливости. Зачем? Что за охота? Разве это его интерес? Разве это деловая сторона жизни? Сто тысяч человек прочло и усвоило, что «Иоанн IV» — глупо написанная пьеса, что автор ее — бездарность. Готово. Формула найдена. Сам Суворин это сказал. Сто тысяч скажут другим ста тысячам, газеты подхватят, перепечатают, разнесут, прибавят своего, не вглядываясь, не вдумываясь, и репутация составлена, и вся жизнь, положенная объектом Вашего раздражения в свое дело, не защитит его от клейма, которое сразу, в течение двадцати минут, нужных для хлесткой заметки, Вы наложили на его работу, на плод его мысли, тревоги тяжелых ночей, измученных нервов. А ведь он мог бы ответить за свою работу, если бы критика была критикой, а не инквизиционным судом. Но Вы пишете: пьеса глупа. Могу ли я уверять: нет, моя пьеса умна. Вы пишете: бездарна. Нет, я человек даровитый. Найдите мою форму защиты против этой формы нападения. За пьесу аплодируют,— аплодирует раек, он не в счет. За пьесу не шикают,— потому что театр пуст. Цензура заменяет попа Сильвестра пустынником Кириллом,— «отчего бы не назвать Иоанна царем Горохом?» Что на это возразить? И где возразить? И чем возразить? У меня нет полемического таланта, работа поглощает все мое время, как же я могу бороться с Вашим профессионально-публицистическим, нервным, горячим и желчным словом? Я написал пьесу историческую, где я не мог, не смел во имя исторической правды делать выводы, едва доступные современной России. Вы меня упрекаете, что я смущаю «малых сих». Я не видел десять лет назад, когда писал эту пьесу, не вижу и теперь, что я могу вложить в лицо Анастасии, кроме кротости,

незлобивости, горя жены и матери; я делаю лицо бледным, да и вообще не вижу в теремной жизни, за исключением единиц, иных образов. Вы меня упрекаете, что я пишу роль для актрисы. Я, к стыду моему, слышал об Устрялове только как об авторе «Истории Петра Великого», вся пьеса написана мною по пяти вещам: переписке Иоанна с Курбским, Домострою, Судебнику, Царственной книге и Степенной книге, и уже после черновых работ прочитаны мною только Соловьев, Костомаров, Карамзин, К. Аксаков и Забелин («Быт русских царей и цариц»). Вы говорите, что пьеса написана по Устрялову, и вся петербургская печать повторяет это за Вами с трогательным единодушием. Вассиан Топорков действительно крайне интересен при Василии, отчасти и при Иоанне III, но для Иоанна IV он имеет значение только человека, формулировавшего ему его затаенную мысль едино- и самовластия,— Вы же упрекаете меня, зачем я не развил этого лица. Карамзин идеализирует Ив. Бельского (...вельможу благодушного, воина могущественного, христианина просвещенного, как пишут современники... Том VIII, глава 2). Костомаров пишет: «Ив. Бельский не поступал подобно прежнему правителю (кн. Ив. Шуйскому), оставил на свободе своих врагов Шуйских, выпустил из тюрьмы Владимира Андреевича с матерью, освободил других узников, возвратил Пскову его старинный самосуд, дозволивший судить уголовные дела выборным целовальникам мимо великокняжеских наместников и их тиунов... отбил Саиб Гирея. Правление Бельского обещало много хорошего». (Р. И., т. I, стр. 401.) Остальные из указанных мною авторов говорят почти то же, сам Иоанн пишет Курбскому: «Небось, ты тех бояр не упрекаешь, которые своих братьев получше убивали и мучали. Вспомни Бельского. Я бы таких не казнил, а злые псы грызут псов добрых». Вы же ставите мне в укор идеализацию Бельского. Вся пьеса есть картина борьбы двух начал — удельного с монархическим,— я подавлял свои симпатии, насколько мог, для возможно объективного изображения этой борьбы, я давал против Иоанна такие симпатичные образы представителей боярских начал, как Адашев, Курбский, Бельский, Мстиславский, Воротынский, я старался сказать,— была борьба, и в борьбе люди боролись, не щадя ни голов, ни совестей своих. Вы упрекаете меня в тяготении к Иоанну и его верованиям. Он симпатичен не своими убеждениями, а своими душевными муками. В сцене над больным Иоанном нет фразы мало-мальски выдающейся, которая не была бы действительно сказана (Соловьев; Костомаров, т. I, стр. 428; Карамзин, т. VIII, глава 5; Царственная книга). Карамзин пишет (там же): «Бояре... забывали священный долг покоить умирающего, шумели, кричали над самым одром безгласно

лежащего Иоанна...» А Вы пишете про эту сцену, что «она представляет бояр такой возмутительной и отвратительной толпой, что мужицкая пьяная толпа нисколько не лучше». Да что ж мне делать, если это так и было? В борьбе тогда (да и теперь) средств не разбирали. Возьмите Царственную книгу, переписку с Курбским, и Вы убедитесь, что все монологи, буквально все (их всего по петербургской редакции пять) — и к народу с Лобного места, и под Казанью, и в IV действии, и в Грановитой палате — подлинные, едва измененные слова Иоанна. Вы же пишете (статья 15 октября): «Иоанн не характер, а просто вешалка для фраз. Монологи его томительно скучны, одуряюще фразисты, без всякой мысли и ума». Его прямо называют в источниках (у меня нет под руками ничего, кроме Карамзина и Костомарова, поэтому я их только и цитирую, так как теперь четвертый час ночи) «ритором славянской премудрости»,— Вы упрекаете меня за риторику в этой роли. 15 октября Вы пишете: «Я того мнения, что Карамзин в своей характеристике Грозного был ближе всех к правде». Теперь я Вас прошу, в личное мне одолжение перечтите 3, 4 и 5 главы его VIII тома, и если Вы найдете резкую разницу в характеристиках, я подчинюсь Вашему осуждению без всяких оговорок. Я убежден, что Ваша чуткость не даст Вам сознания этой разницы. Я был поражен, когда прочел Карамзина,— читал я его последним — до того я мало отступил от его характеристики. Что касается Сильвестра, у меня нет данных Вам возражать. Каков он есть — узкочестный, узкофанатичный, узкобесстрашный, узкотвердый, а главное, назойливый, мелочный, надоедливый, сующий свой нос даже в супружеские отношения царя,— таким он мне нарисовался из своего Домостроя. Я не нашел ни в источниках, ни в литературе более характерных определений, кроме «добродетелен», «набожен» и т. д. Наконец, в Вашем письме ко мне Вы указываете на мое «намерение» и называете его «поистине прекрасным» — показать перелом Иоанна после болезни. Это намерение, однако, осталось невыполненным. Может быть, нужны большие силы, чтобы осуществить такое намерение ярко и сильно, а это был мой первый труд в этом направлении. Но, не возражая ничего, я приведу только пример, который может Вам доказать, что на сцене этот перелом можно осуществить в достаточной степени. У Иоанна есть две молитвы: одна в шатре под Казанью, другая в конце IV действия. Первая... нет, не так. Я играю здесь так: в первой молитве я действительно молюсь со всей страстью и силой человека, поставленного судьбой в ответственнейшее положение за всю землю. Это молитва всякого представителя национальной идеи, как бы она ни понималась, перед моментом борьбы за нее,

и борьбы решительной. Вторая молитва — молитва о мести, о личном успехе. Она еще страстнее, еще безумнее. Но в ней нет молитвенной силы, нет подъема. Мне кажется, монологи, сыгранные и глубоко прожитые, а не только хорошо прочитанные, не скучны. Я убедился в этом, сыграв здесь Иоанна двадцать раз. Да и вся моя сценическая практика меня в этом убеждает.

Алексей Сергеевич, это все длинно. Простите меня за то, что я отступил от своего первоначального намерения не говорить о пьесе. Вопрос, о котором я пишу Вам и повторяясь и не связывая мыслей, так как теперь глухая ночь,— вопрос для меня кровный, такой же кровный, как и для Вас, если Вы испытывали когда-нибудь то, что заставляете испытывать меня. Ведь на все мои доводы есть ответ: «Мне было скучно, значит Вы, автор, глупы и бездарны. Это было мое мнение, и я его напечатал». В силу положения вещей Вы правы, и vae victis [1]. Раз Вам кажется пьеса или автор скучными, бездарными, глупыми, раз Вы считаете за собой право печатать в сорока тысячах экземплярах Ваши личные ощущения, всякая борьба за свою мысль, за свою репутацию, за свое достоинство делается уже непосильной. За Вами *сила* назвать меня на всю Россию бездарным и глупым, за мною единственное *право* работать, пока я верю, что моя работа не глупа и не бездарна, хотя и полна всяких недостатков. Работать при этих условиях невыносимо тяжело, но не сгибаться же под ними, пока жив. Это отношение критики к актеру, писателю, живописцу и т. п. практиковалось вечно. Оно подрывает силы, уничтожает в толпе уважение и внимание к работникам мысли, но не может помешать делать свое дело, если награда его в самом процессе творчества, а не в результатах. Вы по моему отношению даже к Вам могли заметить, умею ли я и желаю ли я заискивать во всемогущих представителях прессы. А Вас я высоко ставлю по Вашему дарованию и уму. Если Вы не захотите припомнить, я Вам скажу — не желаю и не умею. Взгляните на тех, к позору дела, многочисленных прихвостней талантливых журналистов из нашей же художественной и литературной среды, живых и дышащих только тем, что вдувают в их легкие покровительствующие им газеты. Стоит газете забыть, случайно забыть это сделать, и они, как галчата, беспомощно разевают рты. Но и бороться с печатью немыслимо. Она может расплющить всякую репутацию, может буквально лишить всех прав состояния без суда, без оправдания, без апелляции. За нее масса, за нее инстинкт толпы, для которой нет большего наслаждения, как травля; пе-

---

[1] Горе побежденным. — *Прим. ред.*

ред ней сгибаются и ползают крупнейшие таланты. Но вот в чем ее великий грех и неправда: печать забыла, что цели и идеалы всех живущих мыслями, творчеством всех степеней и градаций одни и те же, что и у нее самой. Что она своим небрежным, оскорбительным тоном лишает уважения, ставит в ряды презираемых обществом профессий и каст ту профессию, от которой она сама есть кость от кости. Что она унижает личность работающих на том поприще, которое брошено ей общим положением вещей, как кусок мяса голодной собаке, чтобы уберечь собственные икры тех, которые сами надели на нее цепь и намордник. И что же происходит? Вот Вам живой и для меня жгучий пример: я пятнадцать лет работаю на сцене, вне ее нет у меня ни жизни, ни целей, я проверял себя сто раз более чем строго — жестоко, наконец, я написал десять пьес, и, каковы бы они ни были, их смотрели, они держатся на столичном репертуаре по три-четыре года, по десяти лет в провинции; я, наконец, имею репутацию, Вами же лично признаваемую,— спасло ли все это меня от публичного, на всю Россию, клейма дурака, нахала и бездарности, которым Вам угодно было меня наградить без объяснений, без оговорок, без доказательства? Сотни врагов пользуются этим, расширяют это определение на мою актерскую деятельность; умоляют (как и случилось) местные редакции, которые не перепечатали бы ни единого слова похвалы, перепечатать брань; мелкая и уже патентованная литературная тля ликует, опираясь на Ваше мнение, свищет, гогочет, атакует — и вот результат пятнадцати лет сильного, честного, скажу дерзко, небезуспешного труда. Если в Вас есть сердце, если Вы способны вызвать Вашим воображением картину того, о чем я вам пишу, вам должно быть очень тяжело за меня. Такие минуты оставляют неизлечимые шрамы, как бы ни сильна была выдержка, как бы ни закалили меня мои пятнадцать лет. Ведь, согласитесь, нет других сословий, кроме ссыльно-каторжных, с именем которых можно было бы так обращаться, как обращаются с нашими люди, тесно с нами связанные и делом и целями,— люди прессы. Вот, что я хотел сказать моей телеграммой. Тон прессы о любой красивой камелии зачастую отзывается бо̀льшим уважением, чем тон об этих людях — людях нерва и мысли. Я пойму и задумаюсь над Вашим выражением в письме, что Вы не можете признать во мне драматурга, но Ваших двух статей я не понимаю, но верю им и протестую против них всеми силами души во имя тех начал, которые и Вам, я верю в это, как талантливому писателю, близки и дороги.

Примите мое уважение.

А. Сумбатов.

P. S. Я пишу лично Вам. Но в Вашей воле дать какое угодно назначение телеграмме и письму.

20/21 октября 1892 года, Москва.

ПИСЬМО ЮЖИНА П. П. ГНЕДИЧУ

Милый Петя!

Давно не писал тебе, да и не о чем было писать. На душе было скверно, как на дне выгребной ямы. Не скажу, чтобы теперь было лучше, но есть о чем писать и пишу.

Петя! Какие у нас бенефисы в будущем году? Думаю, что на этот вопрос, сделанный тобою, мы оба можем отвечать одинаково. Нам это известно по вычислениям гороскопического характера, начальству — по соображениям чрезвычайно тонкого свойства. Так я, работающий, сколь тебе известно, и в хвост и в гриву, за одиннадцать лет получил два бенефиса, а Правдин — три. Горев получил уже три бенефиса, а Ленский — два. Сообрази и вникни. Уманец-Райская получает 6 т[ысяч] и бенефис, Лешковская 4 т[ысячи] и бенефиса нет. Во всяком случае рад, что ты кончил пьесу: ей и без бенефиса сыщется место.

Я имел два серьезных успеха: один в Самозванце, другой в Ботвеле, третий (несерьезный) в «Без предрассудков». «Мария Шотландская» разделась и легла в постель с первого представления. Один Иванов нашел, что это шекспировская вещь. Но дело не в критиках, а в публике. *Никогда,* несмотря на избранно тоскливый в большинстве репертуар, не было такой томительной, удушливо-тягучей агонии, как у этой злополучной Марии. Рассказывают, что когда я рявкнул за Летингтона в четвертом д[ействии], один купец, заснувший в половине первого действия, с испугу крикнул мне в тон и в страшной тревоге, дрожащими руками ухватил жену и стал тащить ее из ложи, потом начал креститься и долго не мог опомниться спросонков. Очень хорошо играл всеми газетами изруганный Багров. За что Вы поместили в «Ежегоднике» такого Гамлета?! Ведь это личное оскорбление, именно личное. Не претендуя на сходство с Рафаэлем, тем не менее имею дерзость считать себя мало похожим на то воронье пугало, которое помещено в объявлениях. Еще одно: последнее представление «Перекати-поле» принимали прекрасно, и сбор был (значит, полный) 1266 рублей 60 коп., каковые и посылаю тебе с этим письмом, т. е. не *1266*. а *126*. Получу по талону потом.

Крюковский был у меня в октябре. Я лежал с разбитой но-

гой и разбитым петербургским фурором Грозного сердцем (à propos[1], какая мстительная гадина Ваш Суворин) и не мог его видеть. Но скажи ему: 1) ролей не «закрепощаю», а играю по назначению автора, пока не отберут, 2) Людовик XIV был маленького роста, худенький и поджарый, и этому никакие комментарии не помогут. Но так как у нас, слава богу, хороших худощавых актеров нет, то пусть назначает роль, но прежде пришлет пьесу мне, чтобы я мог найти, во что мне укрыться. Снимусь для «Ежегодника», когда будет время вздохнуть, а то на праздниках играю четырнадцатый раз.

Ну, целую, обнимаю тебя и целую ручки О. А., которая так много удовлетворяет мое любопытство своими письмами к жене. А ты... Уж, если не даром, так пиши мне хоть за построчную плату, а то срам сказать — умрем, Немирович (Влад[имир]) станет издавать «Письма Гнедича к Южину и Южина к Гнедичу с примеч[аниями] Владимира Ив[ановича] Немировича-Данченко», а твои письма — точно изречения. Позаботься.

Твой *А. Южин.*

«Перекати» идет, кажется, один раз, и на праздниках. Реперт[уара] у меня еще нет *.

[*1892 год*].

* * *

1893 год. Николай Васильевич Корф передал номинально жене М[алое] Покровское. В феврале еду за границу с Марусей. Париж на меня производит буржуазной своей жизнью, с одной, историей своей, с другой стороны, сильное впечатление. Вернулся бодрее и освеженный. В марте Володя назначен на ревизию по Северной Двине. Апрель — М. Дарский неудачно дебютирует в Малом театре в Самозванце. Летом гастроли в Ростове и Екатеринославе с адресами при поднятом занавесе, серебряным венком от городской труппы.

«Краткий перечень...»

ИЗ ПИСЕМ К М. Н. СУМБАТОВОЙ

19 мая 1893 года, Ростов-на-Дону

...Ну, дорогая, сейчас вернулся с репетиции «Рюи Блаза», которого играю вечером, и сажусь тебе писать. Вчера, вернувшись с «Отелло», едва мог написать тебе телеграмму, до того

[1] Кстати. — *Прим. ред.*

изнемог и обессилел, да еще, должно быть, простудился дорогой и чувствовал себя разбитым до последней степени, лихорадило и несколько побаливало горло. Как меня ни тянуло поболтать с тобой... поболтать в том возбужденно-нервном состоянии, в каком я всегда бываю после Отелло, но уж, видно, всяким силам есть предел. Я свалился и спал, как убитый. Сейчас утром проснулся довольно свежий, но голос не хорош, хотя и нет ничего особенного. Бог даст к вечеру разойдется. Дорожная пыль и несколько бессонных ночей взяли свое. Но все-таки вчерашний спектакль прошел во всех отношениях превосходно. Ровно в 8 часов стали находить грозные тучи, погромыхивало, и в самый разгар продажи полил дождь, стучавший по крыше до того сильно, что несколько мешал играть первые три действия. Тем не менее сбор был прекрасный, особенно принимая во внимание, что это после праздников: *все* ложи, все первые ряды были полны, остальные места тоже очень хороши. Встретили меня долгими южными аплодисментами и вызывали за каждую сцену; после III, IV и V действия приемы перешли в целую овацию. Труппа лучше прошлогодней. Дездемона совсем приличная, Эмилия тоже, остальные тверды. Несмотря на несвободный голос, и у меня роль шла ровно, сильно и нервно, вроде последнего раза в Нижнем. Но это такая дивная, такая полная роль, что ее можно сыграть хорошо только при условии самого свежего и сильного настроения, которого я теперь не чувствую. Малейшая неудача кругом раздражает и отвлекает меня, а где же спектакль без таких мелочей. Например, вчера я несколько зазевался и перед выходом в сенате, к ужасу своему, увидел, что почтенных начальников рассадили так, что, как я ни стань во время рассказа, все начальники будут у меня за спиной. Несмотря на мою книгу, дурак Ваня перезабыл уложить много записанных в ней вещей, парик взял не тот и т. д. При всем владении собой, все это бесило и развлекало, но с третьего акта, кажется, все пошло хорошо, только мешала тусклость голоса. Но и это вряд ли было заметно. 2-ю сцену III действия я провел, кажется, сильнее чем когда-нибудь, во всяком случае, был к концу акта совершенно свеж, а голос мне всегда больше мешает в тихих, чем в сильных сценах.

Ужасно грустно мне было от тебя уезжать. Вдвойне грустно: и за себя и за тебя. Все мне казалось, что ты плачешь, прислушиваясь к удаляющимся колокольчикам, и, если бы можно было, велел бы вернуть назад... Мне просто дышится легче, глядится светлее, когда я вспоминаю тебя. Поставил я сейчас твой портретик девочкой перед собой (он мне тебя больше всех других напоминает), и точно все у меня осветилось. Я жду тебя ужасно. Писать тебе не хочется. У меня отличный номер, боль-

шой, прохладный, только меблировка плохая, но это ничего, сравнительно чисто. Приезжай ко мне. Дела наши, кажется, будут отличные. И ты развлечешься, и мне будет легче, а то очень, очень скучно, главное, тянет к тебе от дела, которое требует и интереса и внимания. Но, конечно, если тебе придется сделать это только для *моего* удовольствия, не надо. Если же тебя тянет так же сюда, как меня к тебе, ты мне прямо дашь большое счастье. Ты хоть и клеплешь на себя, что скоро ты ничего делать не умеешь, однако до сих пор еще все поспевала. Поспей наладить все поскорее и приезжай. ...Ну, довольно. Я тоже разнылся. Скажу тебе два слова о лошадях и лягу спать, а то трудно... Зашел Рощин-Инсаров, играющий в соперничающем театре, и проболтал до 5 часов. Если не засну, буду играть скверно... кончу это письмо после Рюи Блаза и отправлю его с нарочным на почтовый поезд.

...Три часа ночи. «Рюи Блаз» сошел опять превосходно: сбор еще больше, приемы прекрасные, голос очень тяжел и тускл, но это меня только нервирует, и последний акт и третий я провел так, что вполне доволен собою. Успех мой здесь обеспечен надолго, если не какие-нибудь случайности. Получил от Любова уже приглашение на будущий год, но ничего не обещал, отделался словами, боюсь надоесть. Завтра играю «Последнюю волю» для отдыха, в пятницу Гамлета, если голос поправится, в воскресенье «Железную маску», в понедельник, вероятно, «Ризоора» (здесь, мне кажется, всё разрешат), а более интересные пьесы поберегу для «приезжей» публики. От Любова получил 300 рублей за вчера и сегодня...

...Ну, едва держу перо, да и все нет никакого удовольствия писать тебе, уж очень хочется видеть. Слышишь, приезжай, а то вражда на всю жизнь. Меня одно только беспокоит: вдруг тебе тяжело покидать деревню, где ты все же дышишь свободным, чистым воздухом, и сирень теперь у тебя. Ну, да ничего. Вернемся вместе, вместе и надышимся всем. Что это и письма от тебя нет? Хоть бы завтра получить. А то мне и успех не в успех и роль не удовольствие... Покойной ночи...

2

20 мая 1893 года, Ростов-на-Дону

...Кто же мне это не пишет? Пришел с репетиции, думал, есть письмо дома,— нет, в кассе — нет. А я рассчитывал... Впрочем, может быть, мне подадут твое письмо вечером, так как почтовый поезд приходит около 6 вечера. Очень будет грустно, если не будет письма... ничто больше не интересует, а писать —

только подчеркивать себе самому ощущение, что ты не со мной. Да и писать нечего. Как я тебя люблю — я тебе много писал, как мне скучно без тебя — тоже много, да и что это за предмет разговора скулить, как щенок. Живу здесь, как золотопромышленник на приисках, точно это не жизнь, а жизнь будет где-то дальше, пока же только что-то готовишь для этой жизни. Утром репетиции, потом обед, потом сон, потом спектакль, потом ужин, потом опять сон. Без большого сна не напасешься сил. И я сплю часов по восемь в сутки. Пока стоит сравнительная прохлада, поэтому, вероятно, у меня и горло не проходит. Как на грех забыл взять с собой вдуванье и рецепт. Если до субботы не пройдет, протелеграфирую Беляеву просьбу выслать мне рецепт телеграммой. Пока же пробавляюсь гоголь-моголем, который мне изготовила сострадательная антрепренерша. Густой, клейкий, сладкий, противный... Нет... совсем не пишется. Ну, приезжай же ты ради бога... Как мы хорошо жили за границей! А ведь тоже в номере. Ну, ничего не пишется. Авось хоть коротенькое письмо заставит тебя поскорей собраться к твоему Саше, который, кажется, с каждым годом любит тебя все сумасшедшее (?) и сумасшедшее. Кажется, дошел до безграмотности, с чем и поздравляю моих врагов. А здесь у меня, кажется, одни друзья. Завтра в день «Гамлета» в «Приазовском крае» идет приложением не более, не менее как во весь лист копия с твоего большого гамлетовского портрета * и биография, которую меня усиленно просили написать. но я наотрез отказался и дал только совет взять январский или февральский номер «Артиста» за 1891 год.

3

8 июня 1893 года, Екатеринослав

Ну, дорогой мой дружок, о чем начать писать? Из телеграммы моей ты знаешь, что все идет хорошо, а как я живу, зажмурившись до конца гастролей и до начала отдыха вместе с тобой... ты и без письма знаешь. Посылаю тебе вырезку из «Екатеринославских губернских ведомостей» — единственной существующей здесь газеты. Отелло у меня с каждым разом идет увереннее, интереснее и сильнее. Может быть, и ты останешься им довольна в будущем году. Расскажу тебе по порядку все, что было со мной с приезда, хотя ничего делать, ничего думать не хочется, кроме тебя в деревне. Приехал я сюда в $9^1/_2$ вместо 8. Опоздавший Бородай встретил меня уже на пути в гостиницу. Переодевшись и перетолковавши с ним о репертуаре, я отправился в театр. Общий характер здешних актеров неизмеримо аристократичнее ростовских: все в типе Степанова.

Крахмальные рубашки, пояса, шляпы fantasie, башмаки на английских каблуках. Почет и уважение ко мне и на репетиции большое, а уж после Отелло еще перешло в безмерное. Роли знали назубок. Суфлер прекрасный. Велизарий, игравшая Дездемону, очень мила. Яго, он же режиссер и первый резонер,— несомненно, лучший провинциальный Яго. Фамилия его Чернышев, Евгений Николаевич. Другой резонер, Матковский, очень красивый парень, будет играть Сезара в «Рюи Блазе», сегодня играет короля в «Гамлете», так как «Отелло» мы будем повторять, то он и просит играть Яго. Остальные актеры и актрисы очень и очень приличны, но и в очень ограниченном числе. Любовник — вылитый Далматов по фигуре, манере говорить и держаться. Александрова-Дубровина — старуха, Велизарий — первая ingènue; какая-то видная, красивая дама кокотистого вида — grande dame. Я застал здесь Савину, которая пришла проведать меня на репетицию, а я ответил ей визитом после репетиции. В 5 часов она уехала с пароходом и своим любовником за границу до 10 июля. С 10 июля она опять начинает путешествовать с труппой уже по Крыму. Неутомимая, несокрушимая энергия и нервная сила. Я ей прямо завидую. Весь город тонет в садах. Парк дивный, театр удивительно мизерный и скверненький, с керосиновым освещением, с крошечной сценкой и вообще не манкий. Или уж мне очень все надоело. И за первый и за второй спектакли я получил сполна. Второй спектакль был сбор слабый, рублей, по словам Бородая, 300 с небольшим, на сегодня же, кажется, ждут большого сбора...

4

10 июня 1893 года

...Это мое второе и последнее письмо. Сегодня играю пятый спектакль. Что было в Гамлете — никакому описанию не поддается. При битком набитом сборе меня вызывали по десяти и больше раз, кидали на сцену цветы, букетики, шапки, носовые платки, по окончании спектакля толпа, человек двести, проникла на сцену, меня качали, целовали руки, становились на колени. Успех такой, какого я никогда не испытывал, да и видел только в Тифлисе в прощальный спектакль первого приезда Федотовой. Но устал я невообразимо, жду не дождусь конца. Выезжаю в четверг утром, в пятницу буду в Воронеже, о чем и протелеграфирую тебе. Сейчас 11 часов, пора на репетицию... До свидания. Некогда больше писать, да и нечего. Хочется говорить, видеть тебя, а писать — только дразнить себя. Но, кажется, скоро будет и «кончен дальний путь». Смотрела ли лошадей? До свидания...

Твой *Шура*.

* * *

Начинаю «Джентльмена». Знакомлюсь с Решетовой, составляю с ней запродажную запись на Никольское, с 4 по 8 августа кончаю все дело. У нас собираются на ужин в ч[есть] Гнедича — Потапенко, Немирович, Гославский, Александров 2-й. В бенефис Е. К. Лешковской играю Телятева («Бешеные деньги»). В ноябре Пчельников вынуждает подать в отставку из-за Шпажинского *. Отставка возвращена. Он струсил. Маруся сильно увлекается воскресными школами. Заболевает 4 декабря брюшным тифом.

...В бенефис мой первый раз после болезни Маруся выезжает. Пьеса («Дон Карлос») не имеет успеха. Виной этому — плохая игра всех, кроме Ермоловой и меня. Да и идеалы Шиллера чужды джентльменам, как купеческим, так и газетным. Вторая поездка за границу. M-r L. de Veyrand хотел было поставить «Цепи» в Париже, — не вышло. В бенефис мне был подан венок от Потапенко, Гнедича, Александрова, Немировича, — Гославский отказался. За границей Рим (древний) меня охватил с неожиданной силой. Володя назначен лесничим второго разряда в Горки, Могилевской губернии. В мае знакомлюсь с Владимиром Сергеевичем Соловьевым у Величко в Москве...

«Краткий перечень...»

ПИСЬМО ЮЖИНА В. КРЫЛОВУ *

Милостивый государь Виктор Александрович!

Ваше развязное письмо я получил. Отвечать на такие письма можно не письмами. Вы не имеете никакого права делать мне указания, во-первых, а во-вторых, предполагать, что я стану «заимствовать» чужое исполнение. Вероятно, «заимствование» Вы считаете повальной болезнью. Пьесы в Варшаве я видеть не мог, так как пробыл там с 7 часов утра до 2 часов дня 3 апреля, а 5-го был в Москве. Так как пьеса шла именно *третьего*, а 5-го в 12 часов дня я уже явился в Московскую контору, то мое *алиби* можно подтвердить документально. В Петербурге же зимою я не был, что опять-таки можно доказать документально делами Конторы, значит «исправленной» «Мухи» видеть не мог. Да если бы и видел, то опять-таки, повторяю, заимствование исполнения, как и сюжетов моих пьес, не входит в число моих недостатков.

Мне нет дела разбирать свойство Ваших благодеяний г. Величко, и совершенно напрасно Вы мне об этом пишете. Смею

Вас только просить быть вперед осторожнее в Ваших наставлениях (а если возможно, то раз навсегда избавить меня от сношений с Вами)[1]. Я исполняю роли, поручаемые мне управлением и авторами, согласно их внутреннему содержанию и характеру, и для меня в словечках вроде «замечательно» нет никакой надобности.

А. Южин.

12 апреля 1894 года, Москва

(P. S. Считаю нужным еще прибавить, что как Ваше письмо, так и свой ответ Вам я оставляю за собой право напечатать в газетах, чтобы оградить себя от печатных выходок, вроде помещавшихся в «Петербургской газете» под псевдонимом «Московский автор».).

ИЗ ПИСЬМА К М. Н. СУМБАТОВОЙ

29 апреля 1894 года, Москва

...Проводив тебя и сыграв «Муху», я, конечно, поехал в клуб, где и выиграл 500 рублей на орехи. Но этот «честный труд» продолжался до 10½ часов утра, и я еле-еле попал к тверскому поезду. То-есть, говоря по правде, вскочил на него в момент третьего звонка. Багров, бледный от волнения (и, кажется, злости), уверял меня, что он ни одной минуты не беспокоился, но другие не давали мне покоя. Дорогой спать не удалось: надо было в вагоне репетировать. Так я и приехал играть в Тверь, ни секундочки не спавши. Тверской спектакль меня разутешил. Горев, игравший (в пьесе «Волки и овцы») за Садовского с одной репетиции в поезде, в III действии заявил вместо «Ах, какой обман!» — «Ах, какой я болван!», а в V, в финальной сцене, с горем сообщил тетке, что «его лучшего друга Тамерлана, среди бела дня собаки съели». Музиль стал неистово шипеть, так как если Тамерлана съели *собаки*, то пьесы кончить нельзя, да и заглавие ее надо изменить и назвать не «Волки и овцы», а «Собаки и овцы». Тогда Горев поправился и заявил, что Тамерлана съели не только собаки, но и волки, вместе, с трогательным единодушием.

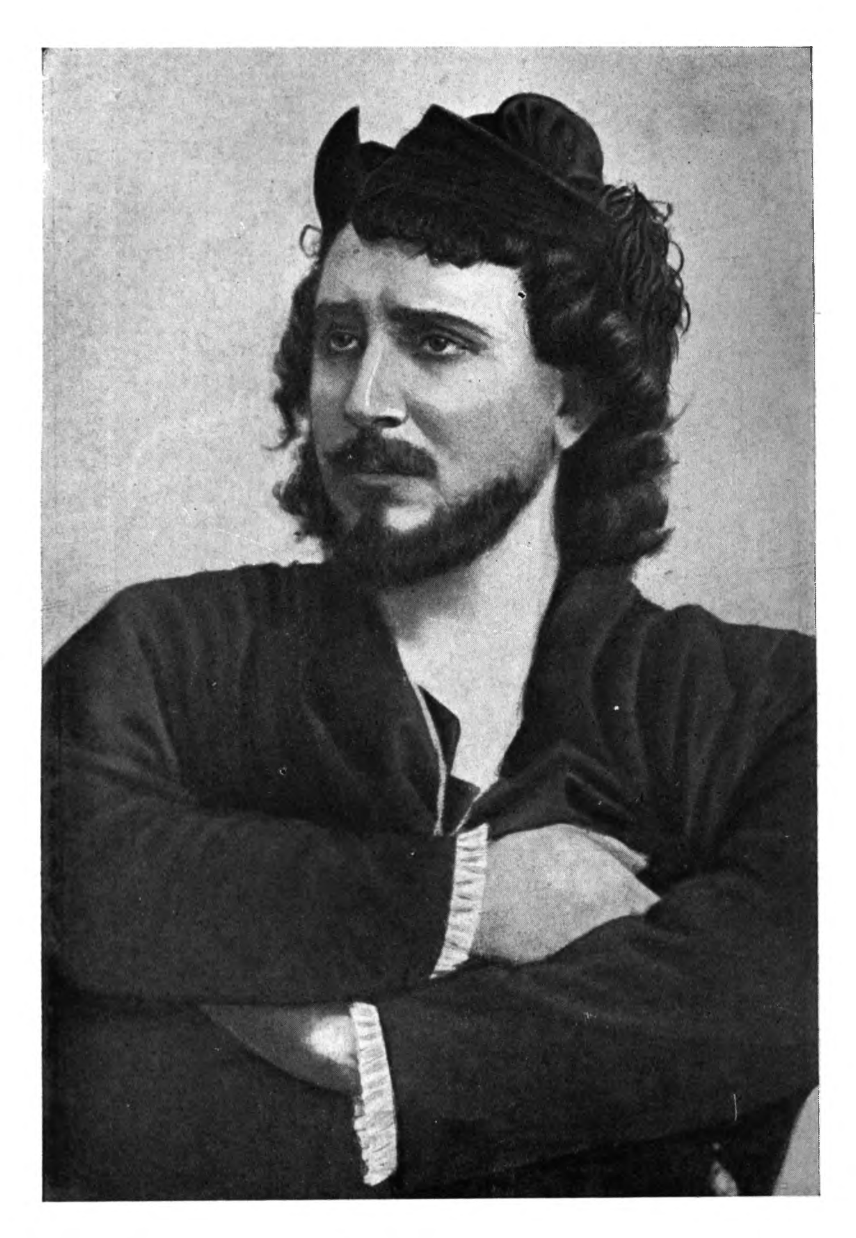
Итак, вчера утром я приехал домой, послал тебе телеграмму и лег спать, проснулся около 5 часов дня с жестокой головной болью. Поехал играть «Муху» (сбор 100 рублей), а оттуда пошел пешком к Величко, куда я был приглашен на чашку чая. У него я застал Вл. С. Соловьева и Хаханова, профессора

---

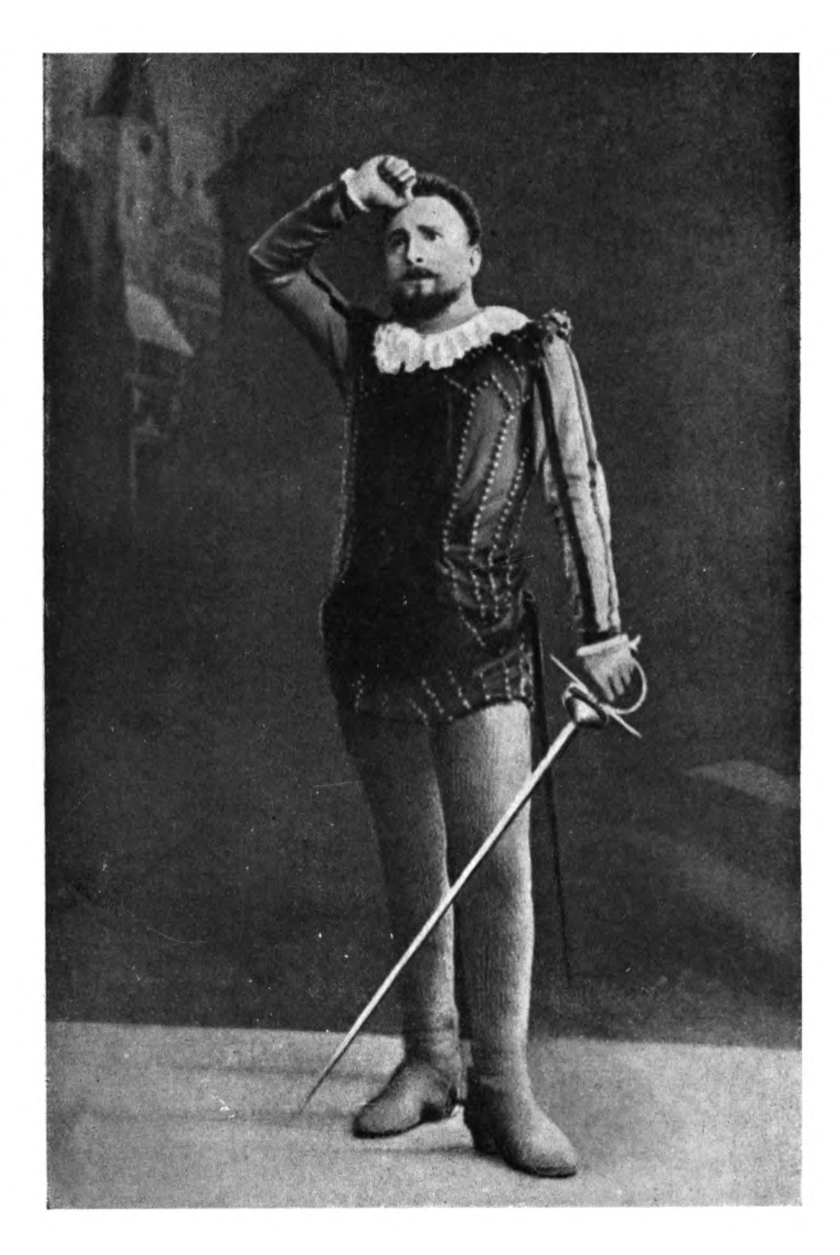
[1] Взятое в скобки зачеркнуто Южиным так же, как и весь Post scriptum. — *Прим. ред.*

грузинского языка в Лазаревском институте. Вл. С. сначала все молчал, но у меня голова прошла, и мне очень хотелось с ним поговорить, вследствие этого я его успел втянуть в разговор. Говорили о многом, конечно, о русских порядках преимущественно. Я заметил, Манюня, что все добросовестные люди, какого бы направления они ни держались — твоего ли розово-мнимо-зеленоватого, моего ли — наваринского дыма с искрой, или терракотового, вроде Вл. С-ва, — сходятся в двух точках: первая, что все очень скверно, неправдиво и оставаться таковым не должно, а вторая — что общество милой родины ограничивается, с одной стороны, протестами чрезвычайно нелогичного, часто бессмысленно злодейского характера, с другой — трансцендентальностью толстовских учений, а с третьей — покойным похрюкиванием в отечественной грязи. Согласись, элементы прогресса сомнительные. Поэтому Вл. С. и создал себе теорию всечеловечества в противоположность национализму. Он верит не в поляка или француза, а в человека, и в этом, если не ошибаюсь, с тобой расходится. Путем этой веры в человека он дошел до необходимости веры вообще и сумел уверовать. Верит он не только в бога, святых, ангелов и т. д., но в оживление материи (страшный суд), в апокалипсический конец мира, в несомненную индивидуальную жизнь по смерти и материализацию духов. Считает спиритические явления слабым, но несомненным начатком приближения времени, когда между жизнью видимой, телесной, и невидимой, духовной установится неизмеримо более тесная связь, чем теперь. Крайне интересен его взгляд на исторический прогресс. Он ставит в зависимость, вернее, проводит аналогию между одухотворением клеточки гранита, как одного из элементов мира, в клеточку человеческого разума, и не видит причин, почему творчество (он говорит: бог) должно остановиться на этой несовершенной ступени. А я говорю: есть ли несомненные данные утверждать, что оно не должно на этом остановиться? И если даже не останавливается, то какое дело до этого нашему «я», тесно связанному с временем, значит пропадающему в *вечности* и бесконечности.

Ты понимаешь, что при таких «двух больших разницах» разговор незаметно дошел до пятого часа утра, да вернувшись я часа полтора не спал, пока не успокоился на живом и реальном Иегере. Знаешь, Нюра, приятно вступать в области мистических догадок и философской веры, но, по-моему, строгое изучение реальной, *временной* человеческой жизни, здоровое и добросовестное отношение к задачам человека в его земной жизни дает большее удовлетворение, чем нирвана метафизических выводов. Я прямо сказал Соловьеву, что вера всегда



А. И. Южин — Гамлет
„Гамлет“ Шекспира



А. И. Южин — Карлоо Ван дер Ноот
„Гра р де Ризоор" Сарду

приводила человечество к *религии*, религия к застою и насилию не только над телом, но и над духом, а скептицизм и критика освобождали дух от морального, а тело от материального рабства. Я не хочу этим сказать, Нюся, что надо убить в себе веру, раз она есть. Не хочу сказать, что человек не вправе искать ответа на вечные вопросы о жизни и смерти. Я хочу только сказать, что эти *вопросы* бледнеют перед *обязанностями* каждого — тратить свою веру на *дела по совести земной жизни*, и, во всяком случае, они отвлекают мысль от ее естественного дела — *разбираться в видимом*,— туманят ясность взгляда, ослабляют волю и приводят к чему хочешь: к сентиментализму, к гамлетизму, к метафизике. Ну, поговорим об этом подробнее лично...

* * *

Ольга Ивановна выходит замуж за Володю 4 мая. Еду с А. А. Яблочкиной на гастроли к Любову в четыре города. Летом читаю хроники Шекспира, гостит С. В. Лысцева, приезжают Немировичи...

Осень 1894 года, мрачная и тяжелая. Сильно проигрываюсь, еду на Кавказ ставить памятник отцу. Отказываюсь до января от гастролей, но благодаря желанию Рассохиной себя рекламировать мои условия рассылаются циркулярно * и на меня обрушивается вся стая «Новостей» и «Новостей дня». Ругань идет безобразная. Вернувшись, все прекращаю одним письмом в «Новости дня».

«Краткий перечень...»

ПИСЬМО ЮЖИНА В РЕДАКЦИЮ ГАЗЕТЫ «НОВОСТИ ДНЯ»

Милостивый государь г-н редактор!

Никогда я не возражал на какие бы то ни было несправедливые или даже оскорбительные заметки, когда они касались меня как актера или автора пьес. Считаю неизбежным выяснить дело теперь, когда задета не моя деятельность, а моя личность.

29 октября я получил следующее письмо от г-жи Рассохиной:

№ 11758. Многоуважаемый Александр Иванович! Елизавета Николаевна покорнейше просит Вас быть любезным пожаловать завтра, 29 октября, в 12 часов дня в агентство для переговоров о ваших гастролях *по окончании траура*. С совершенным почтением (подпись).

Письмо представляю в оригинале. (Письма и документы представлены в редакцию. — [Примечание редакции «Новостей дня». — *Вл. Ф.*]) На частные предложения гастролей со стороны г-жи Рассохиной я до сих пор отвечал отказом, но, не имея никаких оснований избегать с ней переговоров, я не считал удобным отказаться от любезного приглашения. Через несколько дней я был у нее и на ее предложение гастролировать *зимою* ответил отказом, так как еду в Тифлис на два месяца по личным делам, а в конце сезона — масленица, когда антрепренерам нет смысла приглашать гастролеров. К этому я добавил, что уже отказал многим антрепренерам, обратившимся ко мне непосредственно (уцелевшие у меня письма их прилагаю в оригиналах).

После этого отказа г-жа Рассохина просила меня предоставить в ее распоряжение мои обычные весенние гастроли от двадцати пяти до тридцати спектаклей. На это я ответил, что обыкновенно я принимаю ангажементы только от тех антрепренеров, которых лично знаю и которым почему-нибудь симпатизирую. Г-жа Рассохина поняла это в смысле денежного доверия и предложила те условия, которые потом перечислила в пресловутом циркуляре, убеждая меня, что эти условия вполне гарантируют меня от часто повторяющихся неплатежей. Я ответил буквально: «До сих пор я не имел причины жаловаться на недобросовестность тех, с кем имел дело». Весь этот разговор кончился тем, что г-жа Рассохина просила меня до января не заключать ни с кем условий *на весну* помимо ее. Это я ей обещал, так как я не собирался заниматься театральными делами до возвращения из Тифлиса к святкам. Начало репетиций в Малом театре заставило меня сократить мое пребывание там. Вот в чем заключалось наше личное свидание и вот все, что я сказал ей *устно*. Похоже ли это на то, о чем антрепренеры оповещены циркулярно?

С тех пор и до настоящей минуты я г-жи Рассохиной не видел и уехал из Москвы 12 ноября; 19-го в Тифлисе я с изумлением прочел циркуляр, а в Воронеже 1 декабря — ее письмо, в котором она утверждает, что все помещенное в нем передано ей мною *лично и устно*.

В своем циркуляре г-жа Рассохина, во-первых, *предлагает* вместе с другими и мои гастроли. Не было примера, чтобы *артисты* сами *себя*, лично или через посредство других, *предлагали в гастролеры*. Обыкновенно, антрепренер предлагает, лично или через посредство других, *артисту* сыграть в его труппе гастрольные спектакли. В этом вы можете убедиться из представляемых писем за несколько лет. Так я и понял ее письмо от 29 октября, да и всякий его так поймет. Я глазам не поверил,

прочтя в «Новом времени» циркуляр, где я через посредство ее агентства предлагаю сам себя, да еще циркулярно. Вправе ли я был вам телеграфировать: «Через агентство г-жи Рассохиной я никогда не *принимал* ангажементов, тем более не мог уполномочивать ее их предлагать, и особенно теперь». При чем тут возражение г-жи Рассохиной, что я был у нее *лично*? Да, был по ее приглашению, никогда этого не отрицал и еще за неделю до ее письма в Вашем издании телеграфировал в «Новое время», что отклонил ее предложение. Кажется, ясно. Во-вторых, г-жа Рассохина в циркуляре перечисляет мои условия (половина в банк, деньги перед спектаклем, число спектаклей и т. д.), а в письме к Вам сообщает, что я передал их *устно*.

Это не мои условия. Эти условия были предложены *мне* г-жой Рассохиной. При *устной* беседе это трудно доказать, но я постараюсь. До 1892 года я чаще всего ездил в летних поездках артистов Малого театра. Последние три лета я гастролировал *один* в провинциальных труппах. За это время я сыграл: у г. Любова в Ростове и в ближайших городах в 1892 году — 15, в 1893 году — 18 и в 1894 году — 27 спектаклей. У г-на Бельского в Нижнем, на ярмарке, в 1892 году — 12 спектаклей в разгар холеры. У части Харьковского товарищества в Екатеринославе, под управлением г-на Бородая, в 1893 году — 11 спектаклей. Больше я ни у кого не играл.

Г-н Бельский уже подтвердил в своем письме к Вам, а г-да Любов и Бородай не откажутся подтвердить, что никогда ни обеспечений, ни уплат в начале спектакля, ни ассюрировки количества спектаклей я не требовал, а от предлагаемых мне авансов постоянно отказывался. Отношения мои с этими антрепренерами лучше всего определяются письмом г-на Бельского к Вам, прогрессивностью и постоянством моих гастролей у г-на Любова в течение *трех лет подряд*, наконец, величайшей честью, какой только может желать каждый артист, — поднесением мне серебряного венка от товарищества артистов в Екатеринославе. Все названные лица могут подтвердить, что всегда я был гораздо более занят репетициями и спектаклями, чем гонораром. Вот условия моих гастролей, *фактически* мною *осуществленные*, а не переданные в устной беседе. В самом деле, с какой стати я стал бы *требовать* того, чего я никогда *не требовал и не делал*. Очень жалею, что беседа была устная. Это с моей стороны неосмотрительная неосторожность. Она-то и вызвала это циркулярное объявление об отдаче меня, в числе других артистов, в арендное содержание на комиссионерски-точнейших условиях. Не спорю, что г-жа Рассохина имела, со *своей точки зрения*, наилучшие намерения относительно моих гарантий, но я-то ее об этом никогда не просил.

В чем моя бесспорная вина — это в моем нежелании быть резким в своем отказе, попросту говоря — в моей деликатности. Вперед не буду. За эту вину принимаю как заслуженную кару все те порывы благородного негодования, которые обрушились на меня за мои «спекуляции» и все прочие пороки, имя же их легион, со стороны беспристрастного хроникера петербургских «Новостей», «г-на Колом. Кандид.» и его соратников. Только я недоумеваю, при чем во всем этом князь Сумбатов, когда на сцене я знаю только Южина. Предчувствую свою судьбу на страницах многих изданий и, за невозможностью против этого бороться иначе, как честным отношением к своему делу, навсегда отказываюсь от всяких дальнейших печатных пререканий по этому вопросу. Имя актера (а иногда и писателя) так легко и часто подвергается нападкам со стороны печати, что единственной гарантией является личная порядочность хозяев периодического пера. Этой личной порядочности я и вручаю судьбу своего доброго имени.

А. Южин.

4 декабря 1894 года

*

1895 год. Летом пишу «Старый закал», ставлю его в бенефис Черневского в Москве, и благодаря этому роль Людмилы попадает Щепкиной. Успех по вызовам слабый, но важный по впечатлению на труппу и знатоков. В Петербурге успех внешний больше, «Новое время» в лице Суворина изругало было, отметив успех, но потом расхвалило (сам Суворин). Крылов дал в сезон его раз двадцать и ушел. Осенью выписываю Остужева (Пожарова) из Воронежа и помещаю в Театральное училище.

«Краткий перечень...»

ИЗ ПИСЬМА ЮЖИНА П. П. ГНЕДИЧУ

...Я нашел в Воронеже сокровище, в которое я верю как в крупную будущую силу, и смело в первый раз беру на себя ответственность за всю его жизнь, извлекая его из службы при юго-восточных дорогах на сцену. Рекомендовать я его не могу: он любитель, опытности никакой, вернее, никакой рутины, зато чуткость таланта, *настоящего таланта*, заменяет ему эту рутину вполне. Он двадцати одного года, красавец той милой, задушевной красотой, сдержанной, непоказной, которая действует обаятельно и главным образом чарует тогда, когда в нее вглядишься. Он умеет чем-то неуловимым заставить слушать себя, глядеть на себя и ценить каждый звук его вибрирующего неподдельным внутренним чувством голоса,

каждый взгляд чудных, глубоких серых глаз. Я хочу на свой счет, если Дирекция мне поверит, поместить его в Театральное училище в Москве.

Твой *А. Сумбатов.*

ИЗ ПИСЬМА ЮЖИНА А. А. ПОЖАРОВУ (ОСТУЖЕВУ)

Я говорил с управляющим императорскими московскими театрами Павлом Михайловичем Пчельниковым, Александр Алексеевич, поручился за Ваши способности и за Ваше трудолюбие. С 1 сентября Вы будете зачислены на 1-й курс императорского Театрального училища в Москве, а с 1 января 1896 года, то-есть через четыре месяца, Вам будет назначена стипендия в размере 300 рублей в год и Вы будете освобождены от платы за слушание лекций. По окончании трехлетнего курса Вы будете приняты в состав Малого театра на жалование: первый год—600 рублей, а дальше Вам открыта дорога. Теперь с материальной стороны Вам надо иметь рублей 100, чтобы приехать сюда, внести 50 рублей за первое полугодие и просуществовать до октября. К октябрю я найду средства помочь Вам дотянуть до стипендии и вообще помогу Вам, сколько я в силах.

Если Вы не раздумали итти на сцену, если Ваши семейные и домашние дела позволяют Вам отдаться *вполне* Вашему призванию, ответьте мне немедленно; до 5 сентября я должен получить от Вас категорическое решение, а самое позднее к 10-му Вы должны быть здесь.

Теперь есть другая, не материальная и важнейшая сторона. Объяснюсь коротко, но вдумайтесь в каждое мое слово, взвесьте и решите.

Сцена требует, кроме таланта, от актера всех его сил, всего труда, сознательного и серьезного, на который он способен. Если Вы думаете, что достаточно обладать голосом, внешностью и известным огнем, чтобы больше уже ни о чем не заботиться, пожинать легкие лавры и легко зарабатывать, — не идите на сцену. Если Вы готовы отдать ей *всю душу* и *все силы*, не ожидая скорого и легкого успеха, работать всю жизнь, не покладая рук, и искать возможного совершенства в своей работе, — идите. Вы — первый человек, которому *за всю мою жизнь я советую* итти на сцену, потому что Вам много дано для нее. Но много с Вас и спросится. Александр Алексеевич, помните это.

А. Южин.

1 сентября 1895 года

ТЕЛЕГРАММА ПОЖАРОВУ (ОСТУЖЕВУ)

7/IX, Москва

Выезжайте не позднее 10

Южин

ПИСЬМО ЮЖИНА П. П. ГНЕДИЧУ

21 марта 1896 года, Москва

Снежище у нас декабрьский, да и вьюги такие же.

Дорогой Петя!

Случайно узнал, что ты вернулся. Как твое здоровье? Должен тебе сказать, что я теперь в лихорадочной деятельности. Затеялся «Московский литературно-художественный кружок», в организации которого принимают участие московская пресса, московские театры, московские художники, московские литераторы и все причастные к этому миру люди. Ваш пример нас подвинтил, и мы хотим поторопиться так, чтобы гостеприимно открыть Вам, членам П[етербургского] кружка, свои двери уже с октября месяца. Устав наш разработан, причем в основу его положен Ваш устав, и завтра я пошлю его тебе бандеролью. О составе Комиссии ты, вероятно, знаешь уже из «Нового времени», если не из московских газет. Может быть, бог даст, из этого благого начинания выйдет и хороший частный театр и объединение провинциальных крупных антреприз в одно общество, может быть, даже акционерное товарищество, которое возьмет в свои руки с ужасающей быстротой падающий провинциальный театр; может, при этом создастся и издательское дело и синдикат печати... Мало ли какие горизонты открывает плато, на котором будет стоять, с божьей помощью, новый кружок для «представителей литературы и всех отраслей изящных искусств». Дорого бы я дал, чтобы ты был здесь, с нами! Я предчувствую для себя достаточное количество «раков и скорпионов», но довольно бесстрашно смотрю в будущее и очень в него верю. Я, несмотря на мои отказы и отговорки, принужден был принять представительство в организационной комиссии, и, вероятно, в близком будущем на меня и будут направлены выстрелы врагов нового предприятия, а их уже достаточно. Но зато множество у этого дела и друзей, и в качественном отношении, не говоря уже о количественном, несомненно, мы и сильнее, и сплоченнее. Пока, кроме тех, о которых я тебе писал, мне удалось заинтересовать И. А. Всеволожского и П. М. Пчельникова. Ну, там видно будет....

Неужели ты не заглянешь к нам весной? А если не весной, то не приедешь ли в Нижний? Я буду жить там июнь и июль один и окажу тебе так называемый «самый радушный прием», то-есть прошу тебя приехать прямо ко мне.

Я попал в одноактные пьесы, хотя роль в пьесе Суворина «Не пойман — не вор» мне нравится больше, чем многое множество пятиактных chef d'oeuvr'ов, которыми меня награждают Невежины и прочие ему подобные.

Целую тебя крепко, крепко, так же как люблю. Низко кланяюсь Ольге Андреевне и надеюсь, что на нее путешествие произвело не столь кислое впечатление, как на тебя. Маруся шлет Вам свой горячий привет и поздравления с наступающим праздником.

Твой всегда

А. Сумбатов.

* * *

1897 год. Вначале несколько отыгрываюсь. Вообще, мне хорошо на сердце всю зиму 1896/97 года. Постом гастроли в Варшаве и отдых от ежедневной игры. Бенефис («Ричард III») дает мне большой, общепризнанный успех. Съезд сценических деятелей вызывает мою статью в «Русской мысли». Весной недолго гастролирую в Харькове и Полтаве. Володя навещает в Покровском. Он назначен благодаря Кривенко младшим лесным ревизором. Лето в деревне, конец лета в Петербурге. Мои гастроли в Озерках и в Ораниенбауме дают мне большой газетный успех как актеру, большие хвалебные статьи в «Новом времени», «Новостях», «Мирских отголосках», «Театральном мирке». Весной я сильно проигрался, вернулся в Москву в долгах, но давал, сколько был в силах, Марусе на устройство Малого Покровского.

«Джентльмен» имеет в Москве большой успех сборов, общего мнения, скандала *, но в Петербурге мой первый большой, серьезный успех. Все газеты полны хвалебных и больших статей, два сезона пьеса идет при аншлагах. Вечер первого представления государь и вся царская фамилия, весь двор, high life [1], вся литература были в театре. Спектакль кончился в час ночи. Мама физически здорова, но психика ее ужасна. Больно видеть и говорить. Школа в Малом Покровском и хозяйство сильно увлекают Марусю. Я решаю выплатить весь долг по ее приданому.

«Краткий перечень...»

---

[1] Высший свет. — *Прим. ред.*

ПИСЬМО ЮЖИНА А. М. КОНДРАТЬЕВУ

Дорогой друг Алексей Михайлович!

Третьего дня Марк передал письмо твое мне, и меня стали мучить угрызения совести. Хоть бы я вспомнил! Но, ей-богу, это не от невнимания к твоей просьбе, а от целой массы новых впечатлений. Исполняю твое желание и нашу обязанность. Теперь перейдем к другому.

Сегодня, 17-го, мы играем наш девятый спектакль, то-есть перевалили за половину. Сборы мы делаем превосходные, свыше 1300 на круг, взяли за восемь спектаклей около 11 000. Принимают нас шумно и в высшей степени горячо, хотя административное влияние в лице кн. Имеретинского и даже Комарова сильно разнится от Гурко. Имеретинский всего два раза был в театре («Бешеные деньги» и «Честь»), но тем не менее публика валит валом. Польские газеты, включая и краковский «Час», отмечают и успехи и слабые наши стороны, но последние тонут в первых. Я за Телятева, Роберта и Пропорьева в «Цепях» удостоился в них таких одобрений, каких удостаиваются разве их особенные любимцы. Очень хвалят Лешковскую, Рыбакова, отчасти Федотову и Правдина, его за «Честь». Сегодня для меня довольно решительный день: играю Отелло. Польские актеры (Френкель и Рапоцкий, Прожмовский и Ясинский — последний декоратор) относятся к нам если не с любовью, то с уважением, бывают в закулисных ложах вместе со своими артистками (Чекки, Трапша — их новая звезда, и Островская — их Медведева). Эта последняя даже лобызала меня за Роберта после третьего акта, и так, батюшка, на меня и повеяло, и понесло родным духом!! Отчасти мы заслужили успех: подтянулись мы очень, играем не каждый день и играем не из-под палки — кажется, в этом кроется причина успеха. Вот и все. Несколько анекдотов, и о нашем театре я кончу. Перейду к вашему съезду, «отголоски» которого доходят и до нас. Если письмо растянется, не пеняй на меня.

Анекдот первый: в цитадели состоялся концерт с участием наших и ужин. Четыре крепостных полка упросили Горева, концертировавшего здесь с Бауэром, Ильинского, Правдина, Токареву и Нечаеву «что-нибудь» прочесть, любительницу г-жу Величковскую (очевидно, родственницу твоей Марии Ивановны, которая «опять поет») «что-нибудь» спеть и еще пять шесть хоровых, оркестровых и иных номеров. Я остался тверд. Улыбался, жал руки приехавшим меня просить читать, но ничего не прочел, а явился в качестве гостя. Усадили меня честь-честью в первый ряд, рядом с генералом Карповым, начальником крепостной артиллерии, в восемь с половиной ча-

сов вечера. В двенадцать с половиной часов концерт кончился. Четыре часа. Программа:

Горев — он должен был читать один раз, но решил доставить публике удовольствие и самостоятельно вышел из того же первого ряда и прочел

второй раз	7 стихотворений
Токарева	4 стихотворения
Нечаева	4 стихотворения
Правдин	2 рассказа
Ильинский	5 стихотворений
Итого	22 стихотворения

Любительница г-жа В[еличковская] (должна была участвовать два раза, участвовала три), как только ей покажется, что кто-нибудь хлопает, пожмет плечами — дескать, ну уж, так и быть! — и запоет. Счет я потерял, но Карпов его вел. Сначала он говорил: «неделикатно злоупотреблять любезностью артиста». Потом: «ох, они ее утомят». Далее: «вот Батистини — это, знаете, феноменальный голос, — никогда более двух раз не бисирует». Затем: «о, боже мой, опять!!» и, наконец, опустил голову на грудь и произнес: «это выше меры содеянного». Она спела никак не менее . . . . . 20 раз
Остальные номера более легкие . . . . 8 штук

Всего . . . . 50 номеров.

Чего и Вам желаю.

Клянусь тебе, я ничего не прибавляю для красоты слога. Я вышел в столовую, шатаясь. Низкий небольшой зал, переполненный полным составом крепостных полков и их дам, запах ног, смешанный с духами, пятьдесят номеров и четыре часа!! В столовой меня стали угощать, как кавказца, кавказским вином под названием «Мутное». Бог с ними! Я знаю, что смерти моей они не хотели, но с тех пор я шестой день ем соду и утром, и днем, и вечером, и ночью. Умнее [поступили] Федотова, Лешковская и Рыбаков: опасно заболели на этот вечер, а я с моим вечным «представительством» и влетел. Ради бога, не подумай, что я имею против гостеприимных хозяев хоть что-нибудь. Но, согласись, ведь тяжело... Ведь у меня изжога!! Более мелкие анекдоты отлагаю до встречи через две недели, только Всеволодка вчера нас в лоск уложил. Его похвалили за лакея в «Надо разводиться» в местном «Вестнике», а Худолеева изругали. В «Отелло» Худолеев играет Монтано, и его Лазарев в числе офицеров должен выносить раненого со сцены.

Он отказался. Я спрашиваю -- почему? Всеволодка с невыразимым презрением говорит: «Его изругали в газетах. Я не обязан на сцене таскать всякую дрянь, если меня перед всей Европой признали талантом». Так и не вынес.

Ну, теперь о вас.

Во-первых, расцелуй за меня ручки Медведевой. Своей глубоко прочувствованной речью она сразу поставила съезд на единственную подобающую ему почву — мелодраматическую, — это во-первых, и за это мы все ей очень благодарны. Во-вторых, она доказала на деле, насколько ей дорог Малый театр своим сравнением «Леса» прошлого и нынешнего. Я не говорю, что она совсем не права: старая труппа — вечная слава Малого театра. Но и такую труппу, где есть Ермолова, Садовская, Медведева, Никулина, Лешковская, Ленский, Горев, Садовский, Рыбаков, Макшеев и другие, нельзя ставить в пример падения театра, и «Лес» разойтись может *почти* так же хорошо, как и раньше. Если он не разошелся, — это не вина труппы, но Медведева сказала: Малый театр упал, а Медведева бесспорно талантливый и опытный человек. Впрочем, ну ее... Очень толково и кстати ходатайствовал и Ленский о «маленьких», чтобы их «пустили покормиться». Это была единственная почва, на которой можно было бы доказать культурное значение участия столичных актеров в провинциальном деле. Невольно мне нарисовалась десница Фундаминского в облаках. О самом съезде могу только сказать, что, во-первых, я ничего иного, кроме тех резолюций, которые состоялись, и не ожидал. Люди наконец дорвались до возможности высказать всю ненависть и зависть, на которую способны бездельники и лентяи, предводимые господами вроде Селиванова. Я его помню хорошо: играл он всегда омерзительно, но болтал хотя не добросовестно, но бойко. Во-вторых, мне кажется, их резолюции не совсем полны. Мне очень жаль, что меня там нет. Я внес бы еще несколько. Выписываю тебе их напамять, конечно, не все.

1. Воспретить въезд в Россию всем иностранным артистам. Если кто захочет приехать, то обязан а) все сборы предоставлять в распоряжение особо избранной комиссии из провинциальных артистов для распределения между наиболее нуждающимися, б) беспрекословно подчиняться всем указаниям наших крупнейших провинциальных деятелей в отношении исполнения ролей. Не обязательно, но желательно отречение от своего вероисповедания.

2. Обязать драматургов выслать в каждый провинциальный театр по три экземпляра своих пьес с комплектами ролей, переписанных собственною рукою. Тех драматургов, кои потребуют малейших поспектакльных вознаграждений, на первый раз — ли-

шать на три года права писать, на второй раз — предавать в руки правосудия, на третий раз — судить судом Линча.

3. Разрешать открытие мастерских дамских и мужских нарядов, а также сапожных, шляпных, перчаточных и иных магазинов под непременным условием отчисления двадцати пяти процентов производимых вещей на нужды провинциальной артистической семьи.

4. Артистов императорских сцен упразднить, наложив каждому на лоб клеймо с буквами «А. И. Т.— Г.» (артист императорских театров — грабитель или что-нибудь похуже), и впредь никуда их не принимать. Театры московские и петербургские передать Селиванову с предоставлением права играть в них кому угодно и что угодно. Исключить из этого числа Н. М. Медведеву, как искренне раскаявшуюся.

5. Рецензентов неблагонадежных выслать в Канею и поставить между турками, греками и блокирующими державами. Особенно провинившихся — в Бомбей. Оставшимся внушить, что за непочтительное отношение ко всякому, кто по семейным обстоятельствам забыл роль на печке или в силу нерасположения «нутра» был чуточку не на высоте призвания, рецензент предается в руки оскорбленного со всем своим семейством.

6. У всех провинциалов производить десять процентов вычета из жалования, доходов и других поступлений на нужды местных театров (десятина). Пятого гонять в театр каждую неделю. Исключение для младенцев до семи лет и умирающих (общая театральная повинность).

7. Театральные школы, следуя примеру Омара,— сжечь.

Если эти резолюции будут приняты, театр станет на подобающую ему высоту и исполнит свою культурную миссию.

Ей-богу, я не далек от истины в своей пародии. Почему запрещать императорским актерам ездить в провинции и наряду с этим допускать иностранных? Как иначе, как по моему третьему пункту, выполнить резолюцию о «бесплатных» туалетах? Далеко ли я ушел от идеи о «присяжных» рецензентах с «высшим образованием» и с «жалованием от городов» в своих карательных мерах по пункту 5-му? Сильно ли я утрирую положение провинциальной публики, которую тысяча человек актеров лишает возможности видеть если — допустим — отвратительную, то все-таки знающую хоть свои роли и свое дело труппу столичных актеров и всецело предает 10 миллионов minimum — провинциальных посетителей театра — *исключительно* в руки людей, может быть, колоссального, но не всеми признанного таланта? Разве предложение о «клейме» не прошло бы, происходи съезд в эпоху Бирона?

Если Селиванов вообразил себя Мирабо, то он все-таки должен помнить, что между ними следующая существенная разница: Мирабо — или все равно кто из демагогов 1789 года — проповедывал принцип laissez faire, laissez aller [1], а Селиванов — запретительные меры и протекционную систему (это в деле «свободного»-то искусства), что Мирабо уничтожил привилегию цехов, а Селиванов их требует — первое признание своего бессилия, что Мирабо был выразителем *идей*, а Селиванов — *личности*, что Мирабо был Мирабо, а Селиванов — Селиванов.

Я знаю только о первой секции. Может быть, дальнейшие внесут и много хорошего. Вообще, если работа съезда попадет в руки хорошего психолога, знатока театрального дела и, главное, человека, душу отдавшего театру, несомненно, и из этого гвалта можно взять много материала для подъема и улучшения и самого дела и материального положения провинциальных артистов. Комические стороны пропадут, остов останется. Надо ждать конца съезда — не может быть, чтобы никому не пришла в голову хотя бы такая простая мысль — основать *постоянные*. мало изменяющиеся в своем составе труппы нескольких категорий (по городам), с тем, чтобы киевская труппа в течение, положим, десяти лет полным своим составом переезжала бы в Харьков, Тифлис, Одессу, Казань, Саратов и тому подобные города 1-й категории, сыгрываясь, крепчая, вырабатывая свой тон и свои традиции. Через десять лет дела нельзя будет узнать.

Ну, я расписался. Письмо мое, в той части, которая касается съезда, ни для кого секрета не составляет. Можешь, если хочешь, читать кому угодно, кроме частного рассказа о вечере в цитадели. Это между нами. Сердечно тебя обнимаю, милый Леша.

Любящий тебя *А. Южин.*

P. S. Согласись, что я добросовестно тебе ответил на твое милое письмо.

ИЗ ПИСЕМ К М. Н. СУМБАТОВОЙ

1

19 марта 1897 года, Варшава

Моя дорогая Маруся!

Третьего дня сыграл Отелло с еще небывалым у меня в этой роли успехом. И овладел я ролью больше, и в ударе был, и в голосе. Зато теперь у меня, почти через полутора суток, еще

[1] То-есть предоставьте все естественному ходу вещей. — *Прим. ред.*

руки дрожат, две ночи вижу одни сплошные кошмары, голос напоминает голос человека, просидевшего три дня в болоте. После *второго* акта в мою уборную вошел высокий господин, очень полный, лет под пятьдесят. Говорит по-русски с акцентом: «Можно познакомиться с г. Южиным?» Я принял его ласково, но совершенно равнодушно выслушивал его серьезным тоном произносимые суждения об Отелло и очень меткие и похвалы и замечания. Предложил ему коньяку, он выпил. Говорил о том, какие хорошие у меня костюмы, что черный кофе облегчает голос и т. д. Наконец простился и ушел. Я все время хотел спросить: «С кем имею удовольствие?» Но почему-то не успел и не спросил. Когда он ушел, меня точно что-то осенило. Спрашиваю: кто это был? Лещинский, их Отелло. Во время III действия он сидел в ложе на сцене. Я и подобрался. Меня вызвали за акт около двадцати раз. И IV и V я вел с чистым голосом и в V акте, изменив несколько mise en scène, играл сильнее и ярче, чем когда-либо. С одним *мужчиной военным* в ложе сделалась истерика. Студенты ждали меня у выхода и прямо тронули своим восторгом. Лещинский пробыл до конца и после III действия только молча пожал мне руку и сказал: «мастер». Редко меня что-нибудь так трогало. Вчера с репетиции я заехал к нему и оставил карточку.

У меня к тебе большая просьба: в воскресенье или самое позднее в понедельник купи мне в редакции полный комплект «Новостей дня» и отбери у няни все номера «Московского листка» с 10 по 24 марта, все, что есть о съезде. И не позднее понедельника, 24-го, вышли мне сюда или заказным письмом или заказной бандеролью. Я решил написать большую, обстоятельную статью здесь и напечатать ее за полной подписью в «Новом времени». Для этого (и для других дел) я проеду отсюда на *Петербург*. Статья будет сжатая, спокойная и фактическая. Я считаю недобросовестным молчать теперь, и в мои ночные думы во время бессонницы глубоко и много продумал. Мне нужны тексты постановлений и весь материал, который в «Московском листке» очень подробен и хорош. Доверься мне и *исполни* непременно. Здесь *нельзя достать ничего, кроме «Нового времени»*. В Петербурге я пробуду один день, но это *необходимо* не для меня, а для всего дела... Письмо прервал зашедший ко мне генерал Комаров, который и тащит меня вниз обедать. Об этом интереснейшем человеке послезавтра...

Шура.

Исполни о газетах непременно *.

2

24 марта 1897 года, Варшава

Я начал большую обстоятельную статью о съезде, которая у меня разрастается листов на шестнадцать-восемнадцать мелкого письма, значит, я ее помещу не в «Новом времени», как хотел, а в «Русской мысли»,— Лавров давно мне обещал два печатных листа, когда мне угодно, для статьи по вопросам театра, а теперь я считаю не только своим правом, но и обязанностью высказаться. Съезд, когда я его проследил внимательно по газетным отчетам, представляется мне совсем в ином свете, чем по отдельным и отрывочным заметкам. Затем твои умные и беспристрастные письма, в особенности после того, как я их внимательно прочел, многое мне осветили. Газеты я здесь достал и очень жалею, что доставил тебе беспокойство собирать их. Я еще в первые дни моего приезда сюда выписал «Новости дня», но недели две почему-то их не получал. Как только я написал тебе просьбу мне их выслать, мне подали сверток. Я лег их читать перед сном после обеда и до того разволновался, что заснуть не мог. Отметивши все важное цветным карандашом, я взял и прочитал подряд твои письма и затем сел писать статью. Писал с 8 часов вечера до 4 ночи и написал почти три с половиной листа. Высказывал свой общий взгляд на значение съезда и разобрал речи Медведевой, Потехина и Боборыкина.

3

28 марта (пятница) 1897 года, Варшава

Устал я очень, главное — от статьи, которая выходит обстоятельная и спокойная, но берет очень много напряжения, а это после целой полудюжины сезонов утомительно. Она отнимает у меня время от драмы, хотя это не беда: в деревне я нагоню потерянное. Завтра, в субботу, в пользу студентов играем перенесенную с четверга «Последнюю волю», в воскресенье в пользу инвалидов акт «Талантов и поклонников», в понедельник же я закончу статью и привезу ее, конечно, прочесть тебе до всего остального. Я страшно рад, что ты была на съезде и многое можешь мне исправить. Статья называется «Первый Всероссийский съезд русских сценических деятелей и его резолюции». Она меня захватила, как давно ни одна литературная работа не захватывала.

4

30 марта 1897 года

...Я написал больше десяти листов своей статьи и надеюсь завтра ее закончить.

* * *

1898. «Джентльмен» и крупный выигрыш, поездка, давшая пять тысяч, помогают заплатить все долги до 20 200, все приданое Марии Николаевны, полученное мной до 12 тысяч, отложить до 15 тысяч, одолжить в имение, которое Маруся ведет с большим увлечением, до 8 800. Еду за границу, куда приезжает и Маруся. Брюссель.

Ленский завладевает и Погожевым, назначенным к 4 декабря 1897 года управляющим делами Дирекции, то-есть вершителем судеб московских театров, как овладел Пчельниковым. Пчельников подает в отставку в апреле. Управляющим театрами назначен Вл. Арк. Теляковский. Открывается Новый театр. Остужев кончает курс и играет в Новом театре первые роли с успехом. Немирович, злой на Дирекцию, оставаясь в Литературно-театральном комитете, открывает Художественный Общедоступный театр, имеющий большой модный успех благодаря «Царю Федору» А. Толстого...

Июль и август убеждают меня в деревне, что в некоторых вопросах я и жена друг друга не понимаем. Осень и декабрь проигрываюсь.

1899. Январь. Теляковский просит составить записку о положении дела в Малом театре. Записка, прочтенная ему мной, ему мало пояснила: важнейших ее частей он не понял. «Царь Борис» в бенефис Медведевой не имел успеха после «Царя Федора» в Художественном Общедоступном театре. У нас постановка — бездарная, обстановка — мизерная.

Февраль. Бенефис Е. К. Лешковской — «Укрощение строптивой» в переводе Гнедича. Большой успех в роли Петруччио. Черневский заболевает. В конце сезона собирается у Теляковского совет из артистов *. Участвуют все наши первые силы, кроме Медведевой. Рекомендуем на сезон ряд возобновлений: из Островского, «Старые счеты» Боборыкина, «Выгодное предприятие» Потехина, несколько классиков, из новых пьес — чеховского «Дядю Ваню». Устанавливаем подробный репертуар на сезон. Теляковский все это утверждает.

Март. Лидия Ивановна воскресла: подала жалобу в Консисторию на незаконность моего брака. Подал прошение митрополиту об оставлении без последствий. Уехал в Варшаву. Начал пить шведский сбор и беллоко. Старался принудить себя веселиться — грызет тоска.

Апрель. 5-го явился к министру императорского двора барону Фредериксу и подал через него прошение на высочайшее имя об утверждении моего брака. Из Петербурга уехал на страстной неделе в Покровское. Чувствую его чужим. Пушкинские спектакли в Москве, кроме «Каменного гостя», не имели успеха. Бездарно поставлено. Литературно-театральный комитет условно одобряет «Дядю Ваню», требуя переделок. Чехов отказывается. Отыгрался и несколько выиграл.

Май. Скучные, скучные гастроли. Сильная мысль переменить весь строй жизни, если возможно, ничего не ломая. 8 мая подписываю условие с графом Игнатьевым на помещение для Литературно-художественного кружка. 11 мая дело о моем браке по высочайшему повелению навсегда изъято из ведения Консистории, и брак утвержден. Речь Ключевского на Пушкинском торжественном заседании Общества любителей российской словесности 26 мая. Пошлый обед, Лавров и Гольцев, безграмотная злая ведьма Веселовская, ее елейный муж... Уехал в деревню.

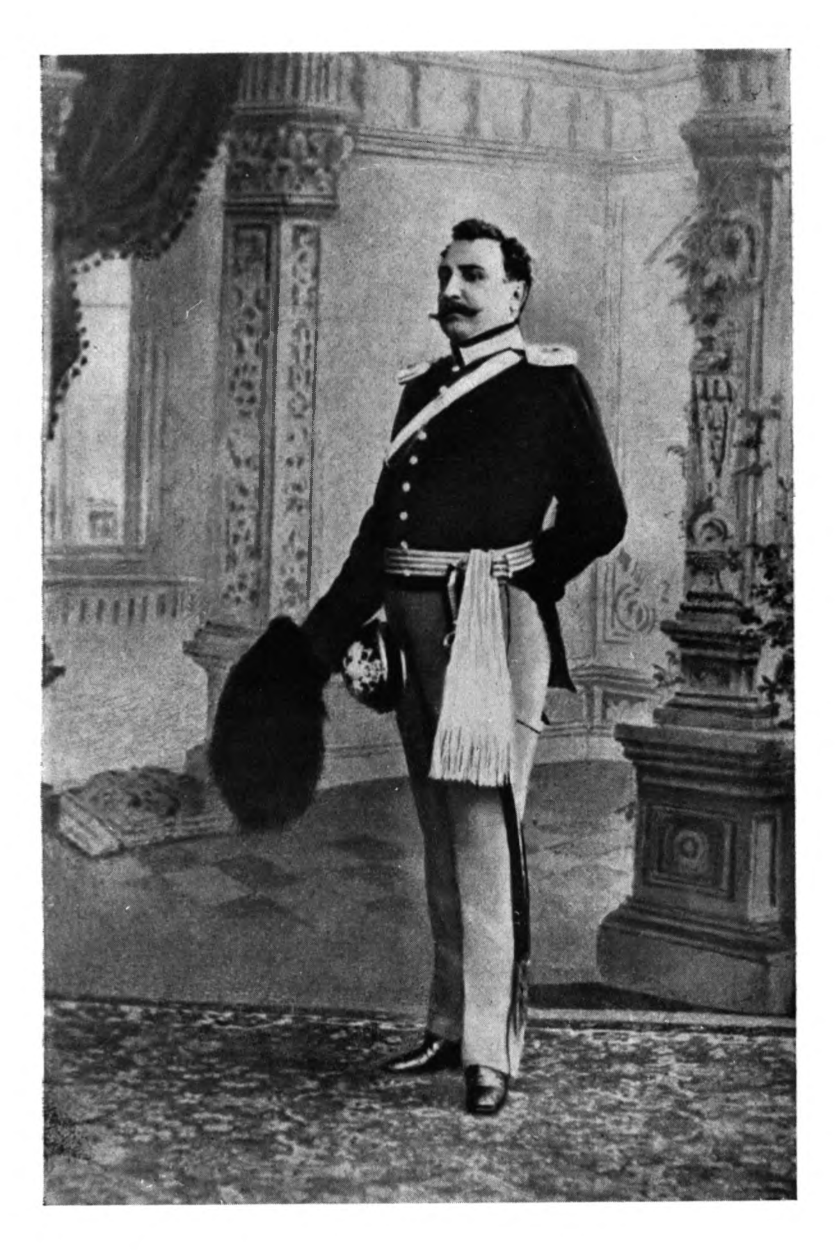
Июнь. Написал полтора акта новой пьесы («Закат»). Езжу верхом, токарничаю.

Июль. Съездил в опустившийся по вине молодых Корфов Погромец. Грустное впечатление. Завел по возвращении эту книгу. 20 приехали все родные: общего мало, веселья еще меньше. Вера — приятное исключение по уму и характеру. Что выйдет из этой книги? Мне она многое разъяснила и очистила. *На будущее: аккуратность в делах и работах, внутренняя даль ото всех, общее почтительное отношение. Меньше шутить и сближаться, меньше пускать себе в душу, беречь свои нервы и здоровье. Выполнять попрежнему свой долг относительно всех. Работать над своим развитием и образованием. Сдержанность во всем и в частности в игре, но и смелость, когда нужно, 27 июля 1899 года.*

24 июля в газетах сообщено, что И. А. Всеволожский назначен директором Эрмитажа, а в должности директора императорских театров — князь Сергей Михайлович Волконский, статский советник, камергер.

Август. 13-го приезжаю в Москву, 24-го заканчиваю пьесу [«Закат». — *Вл. Ф.*], читаю ее Е. К. Лешковской и вечером у себя Нелидову, Рыбакову, Черневскому, Федотову *. Сильное впечатление на всех. Нелидов расплакался. 27-го читаю Теляковскому и Лаппе. Теляковский сказал, что ничего не находит, к чему придраться. Нелидов почти назначен инспектором репертуара, два раза был у меня. Теляковский мне предлагает должность члена Литературно-театрального комитета.

Сентябрь. Я утвержден директором в должности члена Лите-



А. И. Южин — граф Белоборский

„Старый закал" Сумбатова



А. И. Южин — Карл V

„Эрнани“ Гюго

ратурно-театрального комитета *. Читаю в Петербурге пьесу Сазонову, он берет в бенефис. Речь нового директора князя С. М. Волконского при представлении ему труппы в Малом театре. Вечером на «Эгмонте» я даю ему довольно резкий отпор, указывая на добросовестность артистов нашей труппы.

Октябрь. Вл. А. Нелидов назначен заведующим репертуаром. Очень сильно противится постановке «Накипи», возбуждает сразу против себя Боборыкина. Начинаем репетировать «Закат». Накануне представления заболеваю. 9 октября открыт Литературно-художественный кружок в доме графа Игнатьева.

Ноябрь. Первые представления «Заката» в Москве и в Петербурге. В Петербурге был поставлен крайне безграмотно. Хороша Комиссаржевская, ужасна Стрепетова. В Москве мне очень не нравится Рыбаков, а Лешковская ничего не дает в Наташе, но спасается своим талантом. «Кречинский», поставленный у нас, не имеет успеха. С. В. Флеров печатно заявил, что труппа вымирает.

Январь 1900. Проваливаем «Месяц в деревне» благодаря бесмысленному распределению ролей *. В октябре еще князь Волконский утвердил проект Нелидова по моей записке об очередном режиссерстве *. Нелидов круто повернул в своих отношениях к труппе и ко мне. Пчельниковщина вступает во все права. Надо искать нового дела или завладеть старым. Проигрываюсь.

Февраль. Отыгрываюсь, но не вполне. Уезжаю в Монте-Карло. Благодаря бесхарактерной и неровной игре выигрываю мало и проигрываю с приездом Рыбакова.

Март. То же. Был в Париже. Скучно и пошло.

Апрель. Сальвини играет в Малом театре Отелло и «Семью преступника», я с ним Яго. Подлая роль московской печати относительно меня. Знакомлюсь со старым Стаховичем. Наше начальство окончательно приняло странный тон. Фраза Нелидова: «Одни должны играть, другие управлять».

Май. Неудачно осматриваю именье Елецкого уезда. Еду в Ярославль, читаю речь... Очень светлое впечатление этих трех дней.

«Краткий перечень...»

РЕЧЬ НА ВОЛКОВСКИХ ТОРЖЕСТВАХ

Милостивые государыни и милостивые государи!

Много дала Волга русскому народу и его историческому укладу. Не захотела великая русская река скупиться и для

того большого и великого русского дела, работники и слуги которого чествуют своего родоначальника — создателя русского театра и первого русского профессионального актера. Волга много и щедро дарила русский театр, но самыми сверкающими алмазами в ее дарственных дарах блестят два имени — Волкова и Островского.

Кормилица ты наша, мать родная,
Ты нас поишь, и кормишь, и лелеешь —
Поклон тебе! —

говорит Островский.

Недаром, м. г-ни и м. гг., я позволил себе соединить эти два великих имени.

В «Воеводе» и в «Сне на Волге» есть несколько стихов, глубоко западающих в душу каждого, кто любит Россию, служит ей на всех поприщах самых разнообразных и, повидимому, мало соприкасающихся друг с другом, но имеющих одну высочайшую цель — славу и благо отчизны:

Об этом я над Волгой думу думал
И с соловьями речи говорил!

О чем «об этом» думает русский человек всюду, куда бы ни забросила его судьба и где эта дума зреет и растет шире, глубже ютится в душу, в сознание и переходит в решимость, как не в тиши берегов русских рек, вдали от торговых и иных мест, наедине с родной природой, которая вбирает в себя человека и заставляет его целиком отдаваться в могучую власть родной земли?

Думает русский человек о том, как и чем послужить бы ему родине, но не он выбирает пути этого служения. Эти пути указывает ему его внутренний склад, его призвание. И тихий, мерный плеск волн русской реки и шелест листьев родных лесов только закаляют и укрепляют в нем веру в свое призвание и силы на создание дела, к которому его влечет.

Купеческий сын в первой половине XVIII века, всего через двадцать пять лет по кончине Петра Великого, находит в своей душе столько силы, столько веры в свое призвание, в важность своего дела, что решается отдаться ему, зная, что такое в глазах его круга «комедийное действо», «скоморошья забава». Мало того, умеет найти себе друзей и помощников, создать из них целую труппу, а из деревянного сарая — первый русский театр. И прежде чем это создалось, —

Об этом он над Волгой думу думал
И с соловьями речи говорил!

И родная Волга, и ее леса, и ее соловьи сказали ему: «Дерзай!»

Под плеск ее волн рисовалось ему, чем когда-нибудь станет русский народный театр: как на нем будут представлены «Недоросль», «Ревизор», «Горе от ума», «Свои люди — сочтемся» и «Гроза», как театр только по имени будет чем-то чуждым русскому складу, но как он сольется с русской жизнью, заплачет ее слезами, засмеется ее смехом, отразит ее во всей ее полноте с темными и светлыми сторонами, как из русского народа в русский театр войдут великий Мочалов, Щепкин, Садовский, Мартынов и Сосницкий, как они составят тот живой мост, по которому в общество проникнут чисто русские идеалы, надежды, разочарования, страдания, смех и слезы.

Об этом он над Волгой думу думал
И с соловьями речи говорил!

При ужасных материальных условиях, в борьбе с недоверием, необразованностью, с искаженными вкусами модных течений делают русские провинциальные актеры свое большое культурное дело, голодают, холодают, отчаиваются, мрут, на место умерших идут новые и занимают место павших, сталкиваясь опять с нуждой, предрассудками и горем, но незаметно, из года в год, капля по капле, совершенствуясь сами, постепенно и неуклонно продолжают дело своих предшественников. Об этом горе и об этом деле русского актера Волков

...над Волгой думу думал
И с соловьями речи говорил!

Но настанет время, когда русский театр выработает и утвердит бессмертные заветы Мочалова, создавшего школу русского театра; когда русский актер, образованный и обеспеченный, чуткий и трудолюбивый, пробьет себе в обществе то место, на которое он имеет полное право по сущности своего дела — место общественного и государственного слуги-деятеля; когда он завоюет общее уважение к себе и полное признание своего дела; когда он об руку с русским драматическим писателем создаст тот национальный театр в широком смысле этого слова, основу которому положили Фонвизин, Грибоедов, Гоголь, Островский, Мочалов, Щепкин, Садовский и Мартынов, тот театр, которому чужды будут все пошлые искажения и искривления, навеваемые модой и извращенными, пресыщенными вкусами меньшинства; театр, свободный от пошлых и низменных родов сценического дела, присвоивших себе имя театра без всякого права; театр, в

котором русская жизнь и русские идеалы сольются с вечными идеалами человечества, не утрачивая своего национального, народного духа, своей тесной связи с родной семьей, —

Об этом он над Волгой думу думал
И с соловьями речи говорил!

* * *

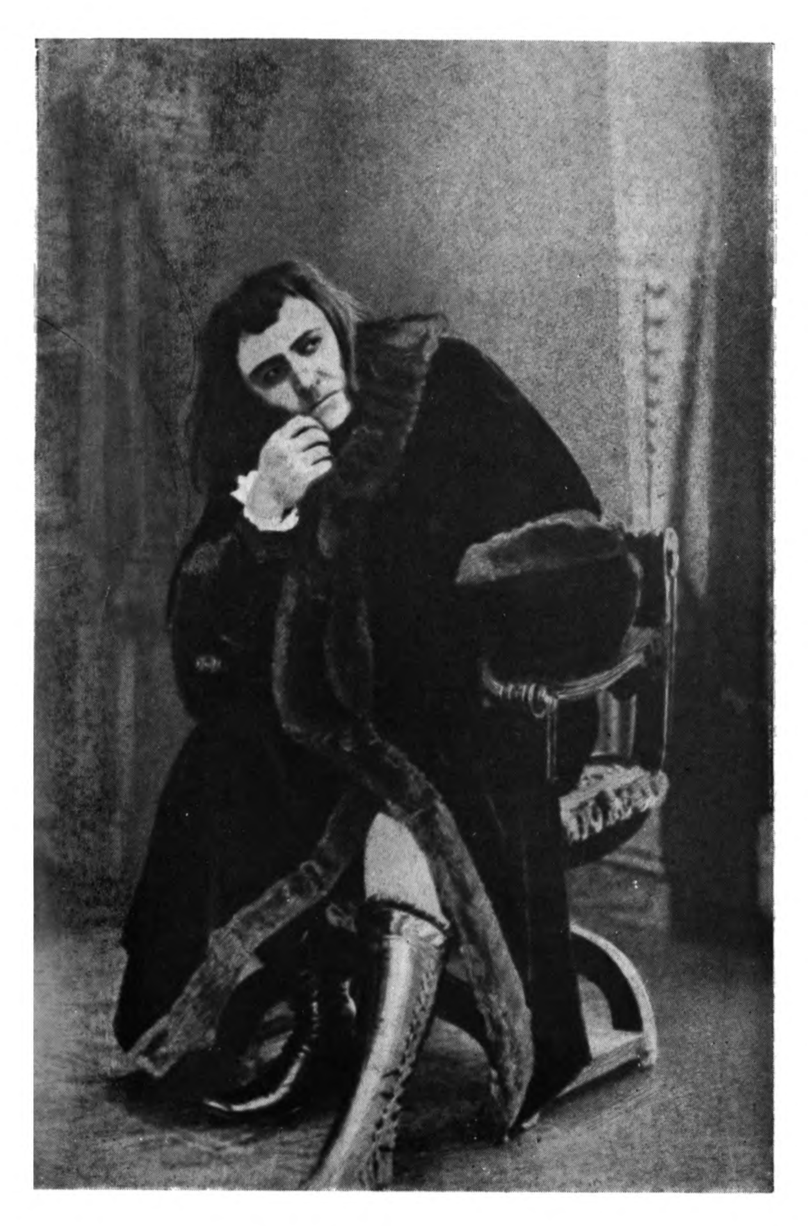
В Воронеже получаю известие о болезни Кати. Володя выезжает в Игдырь. 31 мая телеграмма его из Игдыря: «Крепкий организм, удивительный уход дают надежду побороть блуждающее воспаление, но не скрываю — положение серьезное». Выслал Богуславскому 60 рублей и Володе на поездку 200.

Июнь. Володю застал в Харькове с более или менее утешительными известиями о Кате. В Киеве опять телеграммы — хуже. Одесса — на поправку. Номер в сад... Лечусь электрическим светом, ваннами, но мало худею. Я 1 июля выезжаю в деревню, хотя собирался в Тифлис.

Июль. С 3-го по 19-е почти исключительно привожу счета свои в порядок. 19-го съезжаются М. С. Лазарева, Дарский, затем Ленские, Янковичи, Немировичи, Миша Корф, Юрий с женой, Коля Лачинов. 22-е проводим очень весело, непринужденно и хорошо. Много способствует дивная погода и сравнительно хороший урожай. 24-го выезжаю через Спасское на Кавказ. Странное душевное состояние. Дивно в Боржоме. Дядя Давид нагло отрицает свое обещание в Нижнем оставить Телет Володе, прикрываясь тем, что это было им обещано под условием рождения сына у него или у меня. Не продает мне своей доли Телета. Завладевает долей Володи. Июль — смерти Урусова, Соловьева, Джаншиева, Левитана. Ужасно!

Август. 1-го встречаюсь с больной поправляющейся Катей и знакомлюсь с А. А. Богуславским. 4-го рано утром выезжаем в Покровское. 2-го делаем обед дяде Давиду, Соне, Мише Грузинскому, Варе Сумбатовой; мадам Куколь-Яснопольская (Мар. Н. Чавчавадзе урожденная) типично оживлена и развязна. Мое положение в Тифлисе — превосходно. Купить земли не удалось. *Да и вообще надо сперва разб*[*огатеть*]. 7-го августа в Покровском Катя и Маруся очень сходятся. Катю мучает нарыв. М. Стахович прислал два милых письма, телеграмму. Собираюсь к нему. Хорошо бы сделать Ленского режиссером. Я об этом ему говорил 22 июля. Рыбаков не ответил на письмо. 18-го закончил главную книгу. Провел два дня у Стаховичей в Пальне.

«Краткий перечень...»



А. И. Южин — Ричард III

„Ричард III" Шекспира



А. И. Южин — Жибуайе
„Сын Жибуайе" Ожье

ПИСЬМО ЮЖИНА Н. Е. ЭФРОСУ

Многоуважаемый
Николай Ефимович!

Я думаю, Вам, как и мне, ясна вся несправедливость не заслуженного мною оскорбления, которое я сегодня получил от «Новостей дня». Пять лет я твержу Дирекции, что нам необходим первый любовник, который бы заменил меня, и первая любовница, которая заменила бы М. Н. Ермолову в тех частях нашего репертуара, который нам уже не по годам. Вам это хорошо известно. Известно и то, чему я подвергался за это со стороны... Вы знаете, кого. На деле вот уже несколько сезонов, как я отказываюсь от ролей первых любовников, отдавая даже в своих пьесах Остужева — Рыжову, Муравлева — Ильинскому, не говоря обо всех других ролях. Но по чистой совести, по своей строгости отношения к себе я не могу себя в сорок два года считать устаревшим на те роли, которые, по примеру и опыту всего мира, только к этим годам и доступны актеру. Мой главный репертуар последних лет: Макбет, Ричард III, Петруччио, Яго, Эгмонт, царь Борис, Телятев, Беркутов, Кречинский, Кастул, Вахтеров, Кин, Галтин в «Борцах», Рекниц, Пеппини, граф Лейстер (я сам отказался от Мортимера), словом, я первых любовников давно не играю, а для этих ролей никто — ни публика, ни труппа, ни авторы — не может считать и не считают меня неподходящим по годам или по фигуре. Все эти лица по пьесе, внешности, основным тоном так же далеки от «любовников», как и я сам.

Между тем «по инерции» публика смотрит на меня все еще как на любовника, а г-да Немо (в собирательном смысле) весьма ловко в печати и публике этим жонглируют. «Неуловимость» сегодняшней стрелы, надо сознаться, меня возмутила. Прочти я это в «Русском листке», я, конечно, обратил бы на это столько внимания, сколько на все, что̀ там пишут. Прочтя это у Вас, я испытал тяжелое, больное, оскорбительное впечатление.

Через два сезона я перестану мозолить глаза московским критикам в качестве актера, а моим театральным друзьям в утешение могу сообщить, что еще в прошлом сезоне играл Чацкого по принуждению Дирекции и отказался от него на будущее время наотрез.

Если Вы, Николай Ефимович, действительно чувствуете ко мне ту симпатию, в которой Вы не раз меня уверяли, то, я уверен, Вы найдете средство загладить это не заслуженное ни моим прошлым, ни моим настоящим оскорбление,

оскорбление грубое по несправедливости, но очень своевременное по сезону, оскорбление, достойно меня награждающее за всю мою службу московскому театру.

Жму Вашу руку.

Ваш *А. Южин.*

30 августа 1900 года, Москва

* * *

Сезон по ролям отчаянно плох. Болезнь М. Н. Ермоловой ломает и тот незавидный репертуар, с которым без всякой подготовки Нелидов влетел в сезон. Очередное режиссерство практикуется на деле. Пока наши очередные режиссеры не проявляют особенных талантов, но еще меньше — работоспособности. Черневского жаль, очень жаль, но делать нечего. Вся пресса навалилась с бранью и руганью на Малый театр. Флеров брызжет ядом. Его статья «Два Александра и Саша», где он «sous quelques réserves» прямо угрожает мне какими-то письмами. Хотел ответить, что предоставляю всем печатать все мои письма сколько угодно, да не стоит связываться. Нелидов все глупее, подлее и гаже.

Декабрь начинаю проигрываться. Милая Катя гостит у нас всю зиму. Прелестный, твердый, умный, оживленный и веселый характер...

1901. Март — уезжаю на гастроли в Белград (Сербия). Светлое и теплое, чисто дружеское отношение общества и труппы, короля, Чарыкова, митрополита. Получил орден Коммандорской 3-й степени св. Саввы.

Апрель — опять гастроли Сальвини. Великая дрянь как человек. В полном смысле каботин. До 11 мая с 18 апреля работаю в репертуарном совете *, образованном управляющим уже театрами — после лживой вести о том, будто Гельцер его побила, — Теляковским *.

Май, июнь и июль, часть августа — пишу «Ирининскую общину», в которой скорей морализую и нападаю на новые течения, чем увлекаюсь образами и положениями. Хороший урок для будущего.

В июне Теляковский назначен взамен Волконского директором императорских театров. Управляющим конторой остается милый и неглупый В. Н. Аршеневский, но его долго не утверждают. В конце июля кружок в составе новой Дирекции и меня в качестве председателя с мая переходит в дом Елисеева на Тверской. Сезон — сильно рабочий. Или играю, или ставлю, усиленно устраиваю кружок, в котором многое изме-

няется к лучшему. «Ирининская община» имеет слабый внешний успех в Москве, такой же в Петербурге. Играют плохо, но и пьеса скучна. Однако в Москве на очень хороших сборах проходит около двадцати пяти раз. Имеет успех и «Погоня за наслаждениями». «Кориолан» имеет succès d'estime [1], далек от публики. Я имею в нем хороший успех... Гнедич в конце сезона почти свел меня с репертуара Александринского театра. Очень хворает Николай Васильевич Корф. Маруся за ним ходит без устали. Постом, на первой неделе, в последний раз вижу маму в Петербурге. Очень слаба. В апреле получаю известие о ее нездоровье. Н. К. фон-Бооль назначен управляющим конторой московских театров. 11 мая скончался в Погромце барон Н. В. Корф. Поездка по Волге с 1 по 19 мая.

30 апреля, после выборов меня вновь председателем кружка, мне устраивают по инициативе Иванцова и Эфроса ужин в кружке: Тихомиров, Баженов, Лавров, Немирович, Желябужская, Бостанджогло, кн. Голицын, Барманский, Шапошникова, Мамин-Сибиряк, кое-кто из печати, всего человек до семидесяти — девяноста.

Июнь до 16-го провожу в деревне. Еду в Петербург, 20-го из Погромца, уже не застаю мамы, тогда как последние известия были успокоительного характера. Кончина внезапная 21 июня в час ночи. Похороны 23-го на Успенском кладбище. Смерть ее не поразила меня: она уже давно была не от мира сего. Но ужасна вся ее жизнь. Страшная, мрачная внутренняя и более чем неудачная внешняя. Страшная трагедия жизнь! Уезжаю за границу. Швейцария и душевное мое состояние. Возвращаюсь в Покровское, где гостит и Катя.

19 июля — я отслужил 20 лет, — и их выводы в новой книге.

* * *

Сентябрь, октябрь, ноябрь, декабрь *1902 года*. Очень много работаю в театре по репертуарному Совету.

1903. Еду весною за границу. Летом большая поездка. В июне начинаю в Одессе «Измену» (20-го, в день кончины мамы). Кончаю в 20-х числах июля в Покровском, где гостит Остужев с женой, Косаревой. В августе читаю ее у фон-Бооля, при всей труппе, числящейся в репертуарном Совете. Огромный успех в чтении. Савина в Орле выхватывает роль. Чтение в Петербурге у Теляковского. Глупость его — выше описаний: ничего не понимает — ни хорошего, ни дурного. В Ма-

[1] Посредственный успех. — *Прим. ред.*

лом театре — исключительный успех, хотя, кроме Ленского — Глахи и Ермоловой, остальное или хуже, или серее написанного. Ужин у меня после первого представления.

1904 год. Война. Начало брожения. Странное отсутствие примитивного патриотизма в интеллигентских кругах. После небольших гастролей с Е. К. Лешковской (с Никулиным) приезжаю в Покровское, куда приехала Катя с двухлетней Мусей. Гимнастирую, очень худею. 7 июля получаю известие о смерти Чехова *, еду в Москву, на похороны, уезжаю 10-го вечером и в Ельце мне начальник станции сообщает телеграмму на его имя Маруси об убийстве Саши Богуславского. Катя и Маруся уже уехали в Воронеж, а я с Михайлой кидаюсь за ними через Покровское. Вечер в Покровском: Оля Сумбатова, Лида, маленькая Муся на руках няни, деревенский пожар. Приезжаю в Тифлис через три часа после них. Мать Саши Богуславского, которая еще успокаивает Катю... Увожу Катю и Марусю в Покровское. В августе приезжаю в Москву, снимаю квартиру рядом с нашей, соединяю ее, меблирую и устраиваю на жизнь новой семьей, с Катей и Мулькой. Володя уже назначен заведующим землеустроительной партией в Самаре Ермоловым. В театре все хуже и хуже (см. сборы). Ненависть бездарной молодежи к старикам, Нелидов доводит свои интриги до невероятных размеров. Театр пустеет. Кондратьев — главный режиссер! Ужас.

1905. Январские события в Петербурге. Бедная Оля Сумбатова приезжает в январе, ей делают операцию рака, в несколько дней она умирает. Чем в силах, утешаю глубоко несчастного Толю. Сам морально измучен всем — и личными, и семейными, и театральными ужасами, отказываюсь от председательства в Кружке. Летом в Покровском пишу «Невод». У нас гостят Остужевы, Лида Доброва, Миша Дарский. Осенью «Невод» имеет успех в Петербурге, никакого в Москве. 17 октября в Кружке... Большая забастовка. Вооруженное восстание. Баррикады. Мое путешествие с Баженовым от Пржевальского к нам и на другой день — к Гучкову.

1906 год. Имею глупость записаться в «кадетскую» партию. Маруся очень увлекается ее программой, очень отдается, как всегда, своей светлой, чуткой душой своему увлечению. Решаем продать Покровское, кроме ста десятин, оставляемых себе. 2 марта выборы в 1-ю Государственную думу. Я, член избирательной комиссии, вернулся к этому дню из Монте-Карло. Летнее путешествие, Флоренция, Salzo Magjore, озера. В первый раз приезжаю в Карлсбад, откуда, не докончив лечения при известии о роспуске первой Думы и выборгском воззвании, выезжаю в Россию, боясь, что новая

забастовка отделит от семьи после выборгского воззвания. У нас в Покровском все спокойно. Еду в Киев, к Ленскому, где встречаюсь с Марусей. Проболев жабой у них, выезжаю домой в Покровское, затем на сезон в Москву.

«Краткий перечень...»

ПИСЬМА ЮЖИНА П. П. ГНЕДИЧУ

1

6 августа 1906 года. Малое Покровское

Дорогой и милый Петя!

Я в начале мая получил твой перевод, уехал за границу и вернулся всего неделю сюда из Киевской губернии от Ленского. Здесь я застал твое майское письмо.

За границей я пробыл два месяца, из них недели две в Монте-Карло, три — во Флоренции, Милане и вообще в Северной Италии и три — в Карлсбаде. Впечатлений от Италии много, так много, что не упишешь в письме. Знаешь, какие две стороны совместились в этих впечатлениях? Художественная и сельскохозяйственная. Я прожил по нескольку дней в разных маленьких городках Ломбардии, шлялся по полям, глядел, как работают, что умеют выжать из земли, вглядывался в крестьян, рабочих, трактирщиков...

Я получил большое письмо от Г. И. Вуича о моем проекте, и в этом письме есть указания на твое мнение о том, что исчисление единовременного вознаграждения надо производить из расчета двух третей сборов первых десяти спектаклей, а не из полных. Вряд ли это справедливо.

Я был бы тебе очень благодарен, если бы ты мне сообщил о твоем мнении относительно моего проекта. По-моему, вопрос об авторском гонораре один из главных назревших вопросов Дирекции.

Репертуарный Совет и не думал *хотеть*, чтобы Правдин чередовался с Горевым [в пьесе Гнедича «Зима». — *Вл. Ф.*]. Но ввиду того, что Горев и очень плох и главное непрочен, он согласился с *горячим желанием Правдина* чередоваться в этой роли с Горевым, но при условии твоего согласия на это. Обо всем этом тебе должны были написать и Нелидов и Правдин. Теперь, я думаю, дело уже разъяснилось.

Видел в Карлсбаде М. Г. Савину. Она говорила, что выступает в «Измене». Я категорически прошу не ставить «Измены» раньше начала октября. Это единственное время, помимо всего

остального, когда я могу быть на представлении. Пожалуйста, дорогой Петя, так и назначь. Черкни мне несколько строк в Москву. Целую тебя от всей души, крепко и горячо.

Твой *А. Сумбатов.*

P. S. Что Дарский? Уцелел ли? Пожалуйста, напиши. Савина решительно заявила, что с ним она «Измены» играть не будет. Вот уж воистину: они дерутся, у нас клочья летят.

2

Дорогой Петя!

Я ждал обещанных результатов твоих переговоров с Савиной и поэтому не отвечал на твое письмо от 20-го целую неделю, так как 20-го ты писал мне, что переговоришь с нею через два-три дня и напишешь мне. Дело в том, что ни Савиной, ни мне, кажется, не хочется «играть в измену» или «Измену». Освободи мне мою душу. Ведь это просто жестоко: то пьеса идет, то не идет, то она играет, то не играет, то «выступает», то в интервью заявляет, что «выступает в екатерининской комедии».

Я раньше октября не могу согласиться на постановку. 1 октября 1906 года ровно 25 лет, как я работаю в качестве драматурга на императорской сцене, и, право, это настолько почтенный срок, чтобы в юбилейный год хотя бы не быть принужденным с этой злополучной «Изменой» забиваться в сентябрьские постановки. Вообще, грубо говоря, Савина боится играть «Измену»: во-первых, потому, что она не осилит роли, во-вторых, потому, что она не знает, что ей делать — не то ей страшно говорить «о свободах» ввиду высокопоставленных связей, не то хочется играть хорошую роль, не то боится, как бы эту роль не сыграла другая. И чорт с ней! Уступите ей в этом: не ставьте пьесы, ради бога, только рассрочьте аванс до того, как я поставлю эту пьесу на другой сцене.

Все твои замтки о «нормах» я передал Нелидову. Конечно, как ты назначишь, так и должно быть: я долго спорил против Трейлебена [Правдина. — *Вл. Ф.*] в роли профессора [в пьесе Гнедича «Зима». — *Вл. Ф.*], но он со шведской наглостью весною заявил, что он «говорил сам с Гнедичем» и что «Гнедич ничего не имеет против очереди, так как боится за Горева» и т. д. Это не важно, дорогой Петя, если он и вступит в очередь с третьего спектакля. Если Ермоловой, Лешковской, Гзовской и мне удадутся роли, то ни Горев, ни Правдин пьесы испортить не могут, хотя, по-моему, хрен редьки не слаще, и

скверные будут оба, ибо какой же профессор, даже «старая развалина», но все же бормочущая отрывки из «*лекций*»,— Горев. Какие и когда лекции он мог читать?

Относительно проекта надо поговорить лично. Вероятно, директор сдержит обещание и вызовет меня на совещание. Вопрос принципиально важный: надо же и драматургу какие-либо льготы из общетеатральных благ, столь щедро расточаемых.

Целую тебя горячо, как люблю.

Твой *А. Сумбатов.*

P. S. Тебе будут писать Нелидов и Платон.

28 авг[уста] 1906 года, Москва

3

Дорогой и милый Петя!

Заваленный работой и всякими делами, я до сих пор не успел ответить тебе на твое письмо об «Измене» *. Не думаю, чтобы виноваты были артисты в том, что газеты ругают и их и меня. Я им серьезно и горячо благодарен за все, что они сделали, вполне доволен тем, как они намечали роли на репетиции, а кроме того, и успех спектакля прямо показал, что и пьеса и игра очень нравились; j'avais la mauvaise presse [1] — вот и все: ни мне, ни артистам к этому не привыкать стать. Вопрос в том, идет ли публика. За «Старый закал» меня также ругали, это не помешало ему пройти более ста тридцати пяти раз в Петербурге и в Москве.

Жду тебя с нетерпением на репетиции «Зимы». В день приезда прошу обедать у меня — я, безо всяких любезностей, горячо, искренне и глубоко тебя люблю и мне просто дорого с тобой повидаться.

Крепко тебя целую и ручки Ольги Андреевны.

Твой *А. Сумбатов.*

Пожалуйста, передай еще раз мою дружескую благодарность Далматову, Варламову, Юрьеву, Ходотову, Санину и всем новым исполнителям пьесы, а также Николаю Алексеевичу [Корне-

---

[1] Я имел плохую прессу. — *Прим. ред.*

ву. — *Вл. Ф.*] и Петровскому, которым я от души жму руки за их ценный труд и глубоко ценю их дорогое расположение, выразившееся в постановке. М. Г. Савину я видел здесь и пишу ей особо.

21 окт[ября] 1906 года, Москва

* * *

Сезон *1906/07* года в театре ужасен по тонам труппы, нелидовской тактике, клонящейся к отделению Нового театра от Малого. Появление Гзовской. В Петербурге проваливается «Измена». Кондратьев все режиссирует. От очередного режиссерства постепенно отказались все. Рыбакову «совет» Нового театра назначает, не спросив его, роли. Идет «Борьба за престол». Все чепуха, дребедень, полный развал.

1907. Весною, играя в Английском клубе в одну из суббот, был вызван ночью к Теляковскому. Ушел от него в пять утра. Высказал все. Советовал взять Немировича. Он резко отклонил. Убедил убрать хоть Кондратьева и назначить главным режиссером Ленского. Он согласился. Весною уехал в Монте-Карло...

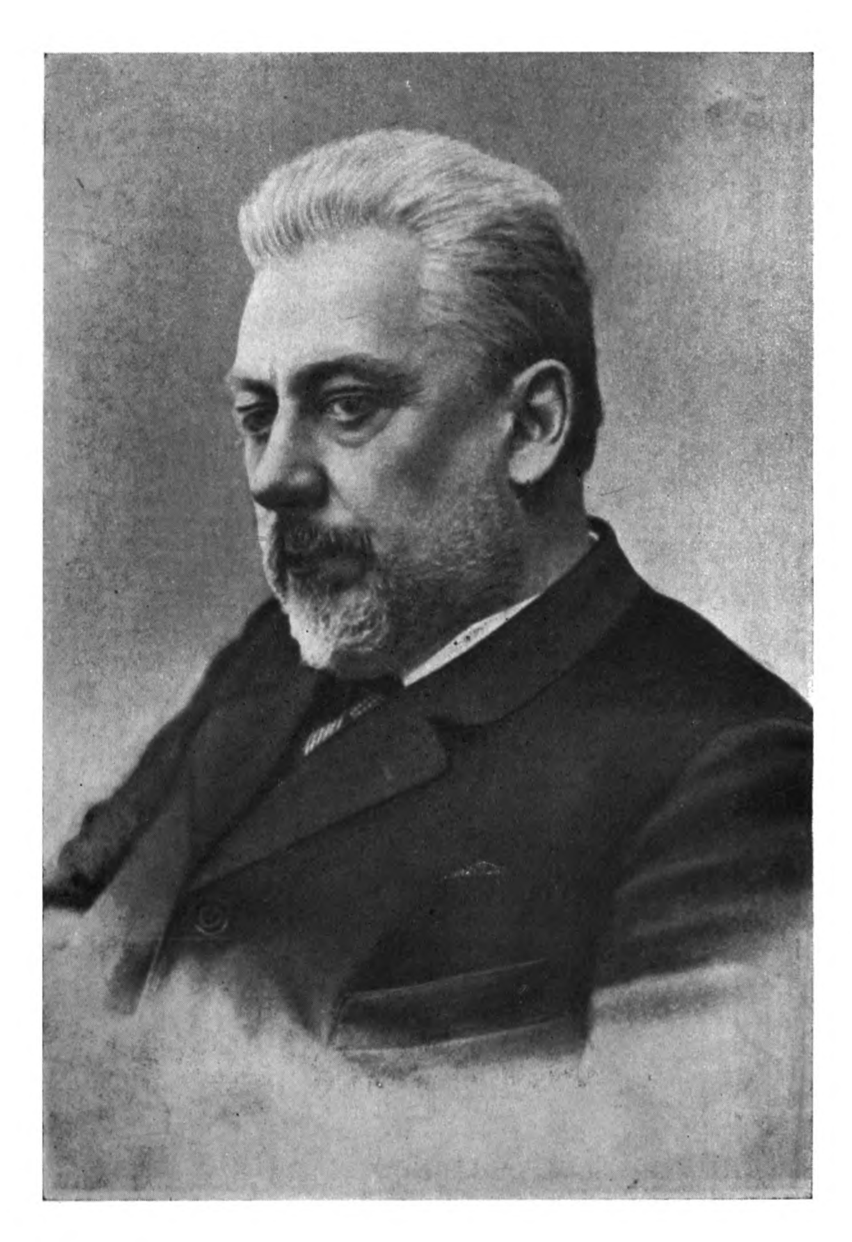
Осенью — первый сезон Ленского. 30 августа было отмечено рядом статей по поводу моего юбилея. 5 сентября открылся сезон «Много шуму», поставленным Поповым целиком на ступеньках *. Пошла великая неразбериха. На несчастье Ленского, с марта Ермолова взяла годовой отпуск. Лешковская опасно заболела, после того как изумительно сыграла «Хозяйку в доме». Яблочкина выдвигается благодаря ее болезни, играет «Дельцы», «Доходное место» и т. д. Сборы сперва несколько поправляются, потом опять стремительно идут вниз. Труппа враждебна в высшей степени, и именно его ученики — молодая труппа *. Старика это подрывает. Он, задыхаясь, уезжает на святки за границу... Враг его, Нелидов, мутит труппу, ругает его, Теляковский его ненавидит, значит контора травит.

25 января Володя назначен начальником Самарско-Уральского управления государственным имуществом. Я ухожу совсем от театра. Почти ничего не играю — не с кем. Ведет дело Ленский слабо, да и невероятные силы нужны, чтобы вести его лучше. Запираюсь дома. Решаю в бенефис ставить «Отелло». К пасхе из-за моего отказа подписаться о неучастии в партиях я лишаюсь Анны III степени.

1908. Мой бенефис *. Банкет в Кружке. Теляковский чувствует мою силу. После бенефиса и всех оваций я еду в Петербург. Там, в Александринском театре на ужине Давыдову первый тост был им предложен за меня. Заседание у великого



А. И. Южин — Отар-бег
„Измена" Сумбатова



А. П. Ленский
1907 г.

князя Сергея Михайловича Совета Русского театрального общества...

...Кончаю «Вождей». Возвратясь в Москву, застаю Ленского, готового уйти каждую минуту. Гзовская женила на себе Нелидова. Провал «Сестер из Бишофсберга», «Франчески да Римини», «Клары Фибих» и «Бедности не порок». Ленский решает уйти. Просит меня вдруг, по телефону, не ставить «Вождей», и что он их играть не будет, так как уходит. А он же просил меня их докончить. Теляковский предлагает мне его место. Я отказываюсь наотрез. Принимаю место только управляющего труппой вместо Нелидова, исправлявшего эту должность, и то с 31 марта 1909 года. Теляковский соглашается. Решено вести сезон режиссерским управлением — Платон, Попов.

«Краткий перечень...»

ПИСЬМО ЮЖИНА П. П. ГНЕДИЧУ

4 окт[ября] 1908 года, Москва

Дорогой Петя!

Посылаю тебе утвержденное директором распределение «Вождей» и два экземпляра. Очень тебя благодарю за назначение пьесы в первой половине ноября: это меня очень устраивает. Передай один А. П. Петровскому и скажи ему, что на днях я буду ему писать. Сейчас у меня от разных дел голова идет кругом.

Здесь я «Вождей» не ставлю совсем. Ленский подал прошение об отпуске с 1 ноября на неопределенное время, впредь до выздоровления. Директор мне предложил занять здесь место управляющего труппой (Нелидов с 1 апреля оставляет пост управляющего труппой). Я долго мучился и согласился с тем, чтобы вступить в должность с 1 апреля, с окончания этого сезона, чтобы иметь время приготовиться к этому огромному делу здесь, где придется столкнуться с бездной тяжелых условий. Чтобы быть совершенно свободным от всяких упреков, я одним из главных условий поставил не ставить своих пьес даже теперь. Директор на это долго не соглашался, мне это было очень лестно, но я настоял на своем. Пока, до ноября, Ленский ведет дело, с 1-го, кажется, к сожалению, бесповоротно решил уйти в отпуск. Кто и как поведет этот сезон, он решит в свой приезд в конце октября. Я указал ему на твою пьесу взамен моей. Этот сезон я еще буду играть, с будущего же — как можно реже, лишь по необходимости. Ты сам понимаешь, что мне будет не до игры.

Крепко жму твою руку, дорогой друг. Пожелай мне успеха. Многие соображения у меня роятся. Вероятно, скоро увидимся и наговоримся в Петербурге. *Оставь это письмо между нами.*

Твой *А. Сумбатов.*

* * *

13 ноября Лида Ленская звонит мне, что Саше [Ленскому] очень плохо. В пять часов утра привожу к нему Оболонского и Руднева. Вечером он умирает. Везу его тело хоронить в Селище. Возвратясь, застаю поход правой печати против моего назначения. Теляковский предлагает мне дать подписку о выходе моем из партии. Я отказываюсь, заявляя, что давно не имею с нею ничего общего, но подписки не дам именно для того, чтобы не быть обвиненным в том, что делаю это для должности. Пишу ему письмо об этом. Он соглашается на мое назначение. «Вожди» имеют огромный успех в Петербурге. Представляюсь товарищу министра двора князю Оболенскому, за министра, ввиду болезни Фредерикса. Моя записка. Приглашаю Бравича, Лепковского, Климова, соглашаюсь на приглашение Гзовской. Готовимся к сезону.

«Краткий перечень...»

ПИСЬМО ЮЖИНА Г. Н. ФЕДОТОВОЙ

Дорогая, высокочтимая Гликерия Николаевна!

До какой степени меня обрадовало и морально поддержало Ваше чудное письмо *, я говорить не буду. Господи, чего бы я не дал, чтобы Вы сейчас не жили в Вашем тихом приюте, а были бы здесь, на той сцене, которая чтит Вас и гордится Вами, которой Вы сейчас нужны, может быть, если не больше, то столько же, сколько за все время Вашей благородной, высокой службы нашему бесценному Малому театру.

Я пережил тяжелую муку: двенадцать часов провел у умирающего Саши Ленского. Я не могу себе простить, что я в 1907 году уговаривал и настаивал на том, чтобы он взял на себя это страшное дело управления. Я сказал это Лиде, когда он умирал. Но если бы он сейчас воскрес, я должен был бы поступить и поступил бы точно так же, я не счел бы себя вправе уговаривать его отказаться от этой задачи, как не счел бы себя вправе отговаривать его ехать на войну, если бы мы были военными. И я знаю отлично, что̀ предстоит мне вынести. Знаю, что никакая энергия, беспристрастье, никакая работа не защитят меня от... ото всего того, что пережили все, кто брался за это дело. И все-таки я не имею права сейчас отказаться и почить на спокойном ложе из старых лавров. Все мне дал Малый театр, и

я ему отдал все, что́ во мне есть. Дай только бог, чтобы ему это пригодилось.

Мне необходима не только Ваша моральная поддержка, но и Ваши советы, Ваши указания и Ваша активная помощь. Позвольте мне, как только я справлюсь с подготовительной работой по плану будущего сезона, приехать к Вам и поговорить с Вами обо многом, почти обо всем, что я хочу делать. А пока горячо целую Ваши дорогие ручки и безгранично благодарю Вас за Ваше бесценное письмо.

Всегда неизменно Вам преданный

А. Южин-Сумбатов.

3 декабря 1908 года, Москва

* *

1909. Продолжаю готовиться к сезону. Составляю подробный план его. Весною 31 марта вступаю в должность. По моему предложению организуется постоянный выход — экстернат. Гоголевские торжества. Успех Малого театра и особенно «Театрального разъезда», поставленного в неделю, так как Попов, объявивший о своем уходе с августа, не явился из отпуска и не ответил даже на телеграммы. Опять Монте-Карло и Киссинген. Там дорабатываю план сезона. Возвращаюсь в деревню. Начинаю свой первый сезон.

«Краткий перечень...»

СЕЗОНЫ 1909/10 — 1915/16 годов

Приехал 4 августа. Произнес речь труппе 9-го.

«Дневник сезона 1909/10 года»

РЕЧЬ ЮЖИНА ТРУППЕ *

Вступив в марте нынешнего года по приказанию директора императорских театров в дело управления нашей труппой, я хотел обойтись без каких бы то ни было речей. И вовсе не потому, что я считаю их ненужными, а потому, что часто случается так: выскажешься дельно, толково, всесторонне, в словах определишь, выяснишь и сделаешь все, что нужно, и после этого в душе наступает полнейшее успокоение: сказано — значит сделано. Так случается иногда с ролью: в разгаре увлечения ею очень много наговоришь, даже надумаешь, *как* она рисуется, *как* ее нужно играть, *что* в ней видишь. И совершенно добросовестно успокоишься в твердом убеждении, что все уже сделано, остается только выучить ее. И всегда оказывается, что для превращения слов в дело приходится преодолевать невероятные препятствия, одолеть которые можно только напряженным, сосредоточенным и, пожалуй, всегда уединенным и молчаливым подъемом всего существа и черной, мелочной, неутомимой работой. Сказано — значит еще ничего не сделано. Напротив: часть потребной энергии ушла в слова, как электричество молнии уходит в землю, не давая ни настоящего тепла, ни продолжительного света, ни разумного движения. Слово — молния, дело — солнце.

Но все, что *нам* предстоит сделать, мы можем сделать только вместе, только путем большой внутренней сплоченности. Не только кто-нибудь один из нас, но и несколько отдельных лиц, как бы ни велико было их личное влияние, значение, талант, искренность, даже внешние условия, как объем прав и полномочий, предоставленных мне волей директора, — один из нас или несколько ничего сделать не смогут без *объединения всей труп-*

пы, всего, что в ней есть истинно артистического, в одну сплоченную общей целью массу; без ясного сознания как положения, в котором мы находимся теперь, так и положения, в которое мы *обязаны* стать, если нам дорого наше искусство, наше значение, даже наши личные интересы и наше *настоящее* самолюбие.

Нет ничего опаснее для успеха всякого дела, как мимолетное настроение, вздутое собственным красноречием. Настроение играет огромную роль в делах, требующих сильного, но *непродолжительного* взрыва энергии. Нам же, как вы знаете, придется теперь *годами* завоевывать пошатнувшуюся популярность нашего театра, еще недавно переживавшего (и еще не пережившего вполне) свои долгие черные дни и тяжелый гнет. Завоевывать терпеливо и настойчиво, не опуская рук при временном неуспехе, не ослабевая в упоении случайных успехов, не выпуская из виду ни крупнейших наших общих задач, ни малейшей, с виду незначительной мелочи в общей реорганизации нашего дела, заботливо охраняя достигнутые прошлым и будущим нашим трудом дорогие приобретения и вечно ища нового и нового прироста. Громадность этой задачи требует выяснения во всей полноте всех ее данных и всех ее условий. Выяснение это — не болтовня и не упражнение в ораторском искусстве. Этого выяснения условий и данных требует всякая математическая задача, прежде чем приступающий к ее решению начнет *делать* работу с цифрами. И так как эти условия и данные нашей общей задачи крайне разнообразны и многочисленны, то за это лето, обдумывая их, я и пришел к убеждению, что нам необходимо вместе внимательно и напряженно их рассмотреть и установить. Вот почему я и прошу вашего внимания и почему я решаюсь теперь, несмотря на все мое искреннее, органическое отвращение к речам, высказать перед вами мой взгляд на то, что́ нас теперь окружает, чего от нас ждут, к каким запросам общества мы должны стремиться и какими путями мы только и можем, по моему мнению, ее достигнуть. Но еще раз повторяю: это необходимое выяснение только тогда принесет свои плоды, когда слово станет плотью.

Представьте себе ясно, что̀ мы пережили в последнее десятилетие. Внезапно вспыхнула настоятельная потребность общества переоценить старые ценности. Как во всяком массовом движении, все старые драгоценности и весь старый хлам ставятся на одну доску и терпят равную участь. Провозглашаются новые тезисы и новые начала. Бурно и порывисто новое общественное течение, не разбирая, что хорошо, что плохо, кидается на все существующее. Этот разрушительный, как гроза, взрыв охватывает все бо́льшие и бо́льшие круги с силой эпидемии. Затем эта волна ослабевает. В этих сменах, в этих приливах и отливах человечества заключается вся его история, а значит, и история искус-

ства. Девяносто девять сотых принесенного этим шквалом нового элемента оказывалось всегда — оказывается и теперь, — и не новым, и не жизнеспособным, и не долговечным, но зато хотя одна сотая непременно являлась, является и теперь дорогим вкладом в вечное строительство жизни. Из этих-то драгоценных остатков пронесшихся человеческих бурь и накопляется тот элемент, который веками образует вечную и несокрушимую скалу, коралловый риф, создаваемый из миллиарда миллиардов отдельных частиц. А эта скала и есть вечно растущая, вечно развивающая *красота*, в которой совмещается и высшая правда и высшее благо. И совершенно естественно, что у старой красоты, сложившейся в несокрушимый коралловый риф, находятся искренние защитники, настолько же убежденные и стойкие, насколько порывисты и непримиримы те, кто старается ее опрокинуть. Но наши человеческие усилия, выразившиеся в том, что одни хотят отстоять, а другие — опрокинуть, в результате служат тому же вечному закону *сохранения* и *роста художественной красоты*. И в будущих поколениях точно так же одни будут нападать, другие — отстаивать, одни — приносить крупицу новых сокровищ, желая уничтожить всю старую сокровищницу, а другие — невольно принимать в нее новые ценности, желая сохранить только старые; словом, будущие поколения так же будут служить вечным законам *сохранения, образования и накопления* красоты, как бессознательно служили и наши и бывшие до нас поколения.

Когда обостряются эти, если можно так выразиться, взрывы жизни, искусство отражает их с чувствительностью сейсмографов и непременно утрачивает свойственный ему вечный ровный свет, ту «величавость», которую требовал Пушкин для прекрасного. Его свет начинает метаться, то вспыхивать, то гаснуть. Как огонь смолистого факела, его огонь стелется по ветру, стремится точно в каком-то безумии оторваться от него, и, конечно, не может, потому что тогда он погаснет навеки. Как только ветер стихает, огонь опять величаво и прямо тянется к небу, горит и светит своим ровным и могучим светом. И если вы внимательно вглядитесь в характер этого света после пронесшегося урагана, вы непременно заметите, что свет как будто ярче, богаче, сильнее, чем был перед ураганом. Это понятно: ураган сдул нагар, который нарос на вечном факеле красоты от долгого покоя, и каким-то таинственным процессом, желая уничтожить прежнее, на самом деле только прибавил новые элементы горения.

Под влиянием этих взрывов жизни живопись, литература и театр переживают то же, что переживал этот факел. И под их влиянием театры, — мало-мальски серьезные, конечно, — делятся на два рода: одни, называемые обыкновенно акаде-

мическими, стремятся удержать заметавшееся пламя и в этом страстном стремлении отстаивают ни к чему не нужный и пошлый старый нагар вместе с дорогой и неиспользованной смолой. Другие, так называемые театры исканий, стремятся оторвать пламя от старого факела, видя в нем только один сплошной нагар и забывая, что под этим нагаром — вековой неиссякаемый запас накопленных такими же бурями элементов яркого горения.

В самом деле, если мы вглядимся в прошедший за последние десять-пятнадцать лет перед нашими глазами спор старого искусства с новым, мы увидим, что в ослеплении борьбы одни отстаивали то, чего не стоило отстаивать, другие стремились к тому, к чему не стоило стремиться. Разве стоило, например, сберегать тот пошлый натурализм, ту мелкую и гнусную фотографию, которая выразилась (да и теперь еще выражается преимущественно во французском театре) сотнями и тысячами дрянных пьес quasi-жизненных и quasi-реальных? Не касаясь Запада, разве не на нашей памяти развилась в России целая литература в пьесах, где брали человека со стороны его внешней, бытовой окраски, вынимали из него его душу и эти манекены выдавали за реальные фигуры? Разве вечный, как вечна сама природа, великий *быт*, во всем своем сверкающем богатстве живых красок у Грибоедова, Гоголя, Островского и писателей их школы, не превратился под руками бездарностей и проходимцев литературы в тот бесцветный и безвкусный материал, который ежегодно подносился нашему многотерпеливому обществу не только с подмостков мелких театров, но даже с этих дорогих нам подмостков? А когда, с другой стороны, пронесся дикий и бессмысленный вопль: «смерть быту! быт умер, наступают события», разве слышны были в этом реве голоса, возражавшие, что «события» не могут совершиться вне людей, времени и пространства, и что «быт» не есть только одежда и манера сморкаться, а вся совокупность жизни, выражающейся в данном человеке, начиная с формы его сапога и кончая его грезами, верой, мыслью, фантазией — всей его душой? Нет. Никто этих голосов не слушал, да и нельзя было их расслышать. И все-таки, как это всегда бывает во время горячих схваток, наросты на великом теле реализма отстаивались нами против наших врагов с той же силой и упрямством, с каким они без разбора били по реалистам, смешивая их в одну кучу с паразитами, облепившими их могучие плечи. И мы, со своей стороны, в ослеплении борьбы, отстаивая наш неумирающий принцип «Красота в правде», отстаивали и ту кажущуюся некрасивую и ненужную пошлую фотографическую правду, которая вскарабкалась на великие головы Грибоедова, Гоголя, Островского и их верных последователей и нагло кричала: мы с Островским бытовики.

А разве, с другой стороны, нужны были кому-нибудь все эти опыты с балаганчиками, с целым рядом фокусных приемов так называемой стилизации в речи, в замыслах автора, наконец, в сценическом исполнении, где живые люди говорили со сцены, как петрушки, двигались, как марионетки, и, по воле авторов, самым ординарным, самым затрепанным мыслям и чувствам придавали особый приятный вкус этими шаманскими приемами? Но и мы со своей стороны предвзято и озлобленно относились к талантливым, хотя, правда, очень немногочисленным представителям новых литературных и сценических течений, и сценическую жизненность видели в том, чтобы сохранить право играть в обстановке, где «диван направо, стол и два кресла налево и дверь посредине». Слишком живо все это, чтобы перечислять подробности всей крайности обоих течений, но это и не нужно, так как все это у вас на глазах и на памяти. Особенно рельефно выразилась эта борьба в столкновении с так называемым старым и новым репертуаром. Тут обе стороны дошли до того, что старая схоластика определяла выражением: «quia absurdum est», «потому что это бессмысленно». Здесь в натиске и непримиримости новые драматурги учредили невообразимый хаос, порвали, казалось, навсегда со старым, и внезапно в прошлом году вдруг почти все, — и два-три действительно ценных имени и десятки имен, вынесенных со дна на поверхность благодаря пронесшейся буре, но буквально почти все удостоили наш старый театр присылкой своих пьес. Мне это было очень странно: мы были почти десять лет под бойкотом, выражаясь их языком, откуда же такой поворот, с божьей помощью? Что это — «эволюция», или «реакция», или просто «завоевание рынков»? Практически дело разъяснилось в пользу рынка. Но театр оказался в громадном большинстве непригодным ни для какого употребления. Это не мой личный взгляд, а взгляд, во-первых, четырнадцати человек, состоящих в Совете, профессоров, писателей, артистов и художников, которые и из выбранного мною многое приняли так, что лучше бы не принимали, а во-вторых, взгляды всех остальных театров, на которых что-то не слышно о постановке тех пьес, которые не попали к нам.

Но, господа, и об этом, очевидно, неудачном материале я вам должен сказать, что в нем больше чувствуется пытливая мысль, попытка художественно проникнуть в жизнь, в людскую душу, в глубину, чем во многих из тех, кого мы отстаивали в горячке борьбы. Чувствуется и то, с другой стороны, что нарождающийся и формирующийся новый русский драматург с трудом, правда, но уже освобождается от невыносимого за последние десять лет тяготения к той жизни, уродливой и больной, которую Шекспир в «Макбете» назвал «фигляром, ломающимся на подмостках и

через час забытым всеми, сказкой, в устах глупца богатой словами и звоном фраз, но нищей значеньем». Новый, еще формирующийся драматург если не освободился, то стремится выбраться и из-под того, что по старинному недоразумению еще недавно считалось неоромантизмом и что с настоящим, полным высокой правды и благоуханной поэзии романтизмом Гюго и Шиллера имеет столько же общего, сколько у Челкаша с Наполеоном.

В новом русском драматурге самое отрадное то, что он опять приникает ухом к русской жизни, как приникали великие писатели, реалисты и романтики, и что теории и формулы тех или других учений и кружков, партий и настроений уже не заглушают вполне живых голосов живой жизни. И с полным беспристрастием я должен сказать, что между многими средними писателями мнимореалистической школы 60-х, 70-х, 80-х и 90-х годов прошлого века и писателями первого десятилетия нашего века уже чувствуется некоторая разница в пользу последних: они свободнее в своих запросах и пытаются зачерпнуть жизнь шире и глубже. Но в громадном большинстве это только добросовестные попытки, которые можно читать, но играть и заставлять смотреть, по-моему, решительно невозможно, по крайней мере в их настоящем виде.

Вот, господа, общий взгляд на тот *русский материал*, который мы призваны обрабатывать. Что касается иностранного материала, вопрос с ним одновременно и легче и сложнее.

Наш театр — русский театр. Русский писатель, как русский актер, — цари этого театра. Русская жизнь — главный, если не единственный предмет его художественного воспроизведения в ее прошлом, в ее настоящем, даже в ее будущем. потому что нет пределов творчеству гения, и бессмертие Пушкиных, Гоголей и Шекспиров именно в том, что, рисуя свое настоящее, они берут из него именно то, что не умрет и в будущем, говорят и мыслят о нем так, как будут говорить и мыслить лучшие люди «веков грядущих». К этой художественной разработке именно русской жизни нас обязывает и наше положение императорского театра, как русского государственного национального института. Но от национального значения нашего театра до того, чтобы заключить его в узкие рамки границ нашего отечества, — целая пропасть. Творчество Пушкина и Толстого, Достоевского и Тургенева целиком выросло на родной почве, и все-таки эти писатели, не отрываясь от своей земли, стали близки и дороги всем народам, как нам дорог Шекспир, Шиллер, Диккенс, Гюго, Байрон. в Мюнхенском Schauspielhaus'е [1] в отдельном фойе портрет Льва Николаевича Толстого во весь рост: других портретов в комнате

---

[1] Театр. — *Прим. ред.*

нет, а между тем баварский национализм, наравне с другими германскими национализмами, кажется, выше подозрений. Значит, в основе национализма в искусстве лежит не метрическая справка о происхождении писателя и не лингвистические его особенности, а близость его творчества запросам и идеалам того народа, который его принял как культурный фактор своей национальной духовной жизни. И обратно — во Франции, где национальная гордость дошла до того, что «Гамлет» и «Отелло» оказываются сочиненными par M. Dussis или M. Henri Bataile[1], драматическое творчество последней четверти века не дает положительного ничего, кроме блестящей техники и диалога, в лучшем случае — мелкого обличения тех или других местных неурядиц, как, например, в «La robe rouge».

Их новейшая драматическая литература под влиянием обуржуазившейся массы окончательно лишена стремления проникнуть в глубь человеческого духа. Оригинальный, лично мне мало симпатичный, по своей слащавой сентиментальности, но, конечно, крупный и глубокий поэт Метерлинк — вовсе не ходовой писатель на французских сценах. И я не могу отделаться от мысли, что эта сценическая полупопулярность Метерлинка все-таки объясняется его бельгийским происхождением. Так понятый национализм на парижский манер вряд ли может и должен служить нам образцом.

Вот в силу всего этого я и говорю, что выбор иностранного материала легче и сложнее. Легче потому, что английские, германские, северные и очень немногие французские писатели дают более или менее достаточный материал для выбора: так сказать, к нашим услугам творчество многих литератур высокой культуры. Сложнее потому, что далеко не все, что нужно Западу, нужно нам. Сложно еще и потому, что некоторые произведения, как, например, тот же «Идеальный муж», носят в себе два совершенно противоположных мотива: один — говорящий за то, чтобы ставить эту пьесу, другой — говорящий, скорее, против нее. Против нее говорит то, что быт, составляющий ее содержание, интересен для очень ограниченного круга, так называемого большого света, однородного почти во всех европейских странах. За нее говорит важный мотив, на который я прошу вас обратить особенное внимание. В писателе всегда важно и ценно не только то, *о чем* он пишет, но и его художественные приемы, его писательская индивидуальность, размер его таланта, *ценная* новизна его мировоззрения. Оскар Уайльд, наравне с Шоу, огромная ценность. Может быть, в нем меньше оригинальности, чем в Шоу, он боль-

---

[1] То-есть Дюси или Батайлем, французскими драматургами, авторами переделок пьес Шекспира. — *Прим. ред.*

ше в своих пьесах считается с чисто английскими вкусами, зато он тоньше и сложнее своим психологическим анализом. Кроме того, «Идеальный муж» представляет крупный интерес потому, что это одна из немногих пьес, в которых общественные вопросы отражаются глубоко и решительно на личной судьбе людей, в их семейной и сердечной жизни. Этой стороной пьеса становится близкой всем зрителям, которые умеют обобщать и расширять в своих представлениях конкретные единичные образы сцены. В отдельных беседах о пьесах, перед началом их репетиций, я попрошу вашего разрешения, господа, подробнее коснуться мотивов их внесения в репертуар, а теперь нам снова надо вернуться к общим вопросам нашего дела.

Я составил для своего руководства примерный репертуар всего будущего сезона, по дням, не как что-нибудь неизменное, а только для того, чтобы недельный репертуар не составлялся сам, а был подчинен общему плану сезона, чтобы не репертуар управлял мною, а я репертуаром. И из этого примерного репертуара выяснилось, что из 239 предстоящих нам спектаклей русским авторам принадлежит около 150 спектаклей, а иностранным — около 90. Из 239 спектаклей больше одной четверти отведено классикам, около 50 русским и около 20 — иностранным, Шекспиру и Бомарше. Русские современные писатели имеют около 100, иностранные вместе с Ибсеном около 70 спектаклей. Мое горячее и задушевное желание довести наш репертуар до того, чтобы из числа спектаклей, отведенных на долю русских писателей, выпало по крайней мере современным авторам в два, если не в три раза больше, чем иностранным. Но в этом сезоне этого достигнуть было — по крайней мере для меня — невозможно, а в дальнейшем это, скорее, зависит от количества русских талантливых пьес, чем от нашего, надеюсь общего, желания. При выборе репертуара я руководствовался, кроме только что изложенных вам соображений, и всем тем, что я говорил вначале о выдержанной нами борьбе, борьбе, которую я лично никак не могу назвать ни бесплодной, ни бедственной для нас. Мы, несомненно, как труппа, у которой за плечами сто лет славного прошлого, не могли от него отказаться, нам было за что стоять, и нельзя было бы найти нам оправдания, если бы во имя преходящего успеха мы отбросили все, что накопили наши великие предшественники, и без борьбы примкнули бы к тем, кому, в сущности, терять было нечего, а выиграть можно было все. Но положение наше было тяжелое. Мы оставались одинокими эти десять лет, почти покинуты публикой, преследуемые печатью и — самое главное — внутренне мало сплоченные. Как это всегда бывает, когда враг одолевает извне, в нашей собственной среде началась междоусобица. Я не буду пока касаться всего, не отно-

сящегося к репертуару, об этом речь впереди. Но и в отношении репертуара наш внутренний разлад сыграл печальную роль. Многое из старого удержалось не по заслугам, а только потому, что это старое; не по заслугам вошло и много нового только потому, что новое. И в области этого последнего особенно много именно переводного мусора. Да, мусора, каким бы именем мусор этот ни был подписан. Я никого не обвиняю и не хочу и не могу обвинять; это было вызвано не нашей волей, а той великой художественной сумятицей, во время которой литературные судьи, а не мы, актеры, присуждали Грибоедовскую премию пьесам, идущим в прямой разрез с «творцом русской национальной комедии», по определению Островского; когда вся печать. а за ней и все общество символизировали Россию в дрянной бабенке, которая берет веник и идет в баню, протестуя этим против семейного гнета. Не мудрено, что в разгар этого сумбура на русскую сцену проникли и переводные пьесы, не имеющие для русской жизни никакого значения и сравнительно очень слабые с художественной стороны. И в то же время старая гниль своим чередом, по инерции проникла туда же. В результате репертуар утратил окончательно всякую физиономию, несмотря на несколько удачных, вернее, удавшихся пьес, и спасал нас все-таки тот же могучий Островский, насколько хватало сил у мертвого богатыря. Но как бы ни велики были эти силы, они не могли не устать. Из 12 пьес, перенесенных мною с прошлых сезонов на будущий, Гоголю, возобновленному лишь весной, Островскому и Шекспиру принадлежат восемь пьес. Но вы знаете хорошо, что «Ревизор», «Женитьба», «Доходное место», «Лес», «Невольницы», «Без вины виноватые», «Бедность не порок» и «Много шуму из ничего» вынесли всю тяготу двух последних сезонов, причем у каждой из них за плечами от 25 до 300 лет, что их надо держать на репертуаре, как его украшение, держать на нем постоянно и бережно, не заигрывая этих пьес, поддерживать к ним постоянный, а не сезонный интерес, иначе мы дождемся того, что их перестанут смотреть, как бы превосходно их ни играли. Строить на них теперь репертуар невозможно: этим пьесам надо просто дать отдохнуть. Где же наш основной репертуар? Куда делся Шекспир, Шиллер, Грибоедов? Куда девались просто хорошие пьесы, старые и новые, имевшие некогда серьезный успех — того же Сухово-Кобылина, Немировича, Тимковского, Чайковского, Зудермана, Октава Фелье. Ибсена, целого ряда русских и иностранных писателей? Тяжелые потери последних десяти лет, вырвавшие смертями, болезнями и естественным изменением возраста так много дорогих сил из нашей труппы, и, с другой стороны, скажу без обиняков, разбитие нашей труппы на два фронта в то время, когда больше, чем

когда-либо, мы нуждались в объединении, — все эти условия вырвали и пьесы из нашего репертуара и далеко от нас ушло то время, когда покойный С. А. Черневский со своей постоянной спокойной улыбкой говорил: «Если и не напишут ничего, мы и прошлым годом проживем-с». После Черневского ни один из тех, к кому перешла его роль в большем или меньшем объеме, уже не мог сказать этих гордых слов. Не могу их сказать теперь и я.

Я остановился так долго на этом вопросе — репертуаре — для того, чтобы объяснить вам мотивы, по которым я счел необходимым раз и надолго покончить с этим бедственным положением, поместив в предстоящем сезоне четырнадцать постановок. Не скажу, чтобы их легко было выбрать, но еще труднее будет их осуществить. И только вера в ваши силы, в вашу любовь к нашему театру,— словом расчет на вас, господа, дал мне смелую решимость предположить этот tour de force [1]. Больше скажу: я уверен в том, что размер этой огромной работы не повлияет на качество исполнения. Напротив, ваш подъем, который я всегда чувствовал, имея счастье работать с вами, и видел воочию уже в качестве управляющего труппой в конце прошлого сезона, когда, несмотря на всякие трения, сравнения и всевозможные препятствия, вы вернули Малому театру его прежний блеск на Гоголевских торжествах, — этот подъем указывает на огромный запас художественной силы в наших рядах. Пусть только не ослабевает ваша энергия, и мы всего достигнем, чего захотим достигнуть. Этого подъема, глубокого и продолжительного, ждет от вас и московское общество и Малый театр, который вы обязаны держать на той высоте, на которой он стоял, стоит и будет стоять, как бы его ни старались с нее столкнуть.

В надежде на ваши силы, разнообразные и богатые, я и составил известный вам репертуар. Мне довелось читать упреки за его пестроту. На эти упреки, как и на все другие, я отвечать не стану тем, кто меня обвиняет, потому что если бы я составил репертуар однообразный, меня все равно бранили бы за то, что он недостаточно разнообразен. Но вам я считаю себя обязанным дать отчет во всем, чем я руководился, выбирая материал для вашей работы.

В моем докладе г-ну директору императорских театров о репертуаре сезона 1909/10 года я представил, между прочим, в общих чертах и план двух следующих сезонов в той их части, которая касается фундаментального репертуара русского и иностранного. Этот план состоит в том, чтобы в течение трех-четырех ближайших сезонов ввести в наш основной репертуар, кроме возобновленного прошлой весной Гоголя, еще и «Горе от ума» в новой обстановке и постановке, до четырех возобновлений

[1] Подвиг. — *Прим. ред.*

Островского, одно Пушкина, по одной пьесе Тургенева, гр. А. К. Толстого, Л. Н. Толстого и Фонвизина — из русских классиков. Из иностранных классиков — две пьесы Шекспира, одну Шиллера, одну Бомарше, может быть, одну из пьес испанского репертуара или одну античную трагедию. Из крупнейших западных писателей — одну пьесу В. Гюго, как главы романтической французской школы, и пьесы две Ибсена. Всех основных, русских и иностранных, постановок будет за три сезона, считая с двумя гоголевскими спектаклями, около *двадцати*, из которых *семь* постановок отнесены к нынешнему сезону и к весне прошлого. Все эти пьесы, по мере их постановки, не будут использованы как пьесы сезонного репертуара. Ставить их надо гораздо реже, зато постоянно, особенно бережно и внимательно. Из этого вы видите, что на ближайший сезон я смотрю лишь как на часть известного периода времени, в течение которого надо выполнить определенную задачу и, разумеется, независимо от того, будет ли она выполнена мною или кем бы то ни было другим. Эта задача не лица, а учреждения, каким является наш театр; ему надо иметь постоянный и ценный фундаментальный репертуар, всегда тщательно сберегаемый и пополняемый.

Вторая часть, в которую входят главным образом русские и затем иностранные писатели, должна представлять собой полную и разнообразную картину всех серьезных художественных течений оригинальной и европейской драматургии в их наиболее выдающихся образцах, отвечающих нашим силам и общей физиономии нашей труппы. О важном значении именно соответствия пьес с составом исполнителей я сейчас буду говорить подробно, а пока только прошу вас иметь в виду те соображения об общем характере репертуара, которые я вам сейчас представлю как мотивы этой кажущейся пестроты, и смотреть на предстоящий сезон как на *первый* из трех сезонов, в течение которых будет выполнен одобренный и утвержденный директором императорских театров общий план репертуара.

В репертуаре наступающего сезона будут поставлены две русские классические пьесы А. Н. Островского: одна — историческая хроника, другая — бытовая и психологическая драма. Вместе с возобновленными весною «Ревизором» и «Женитьбой» мы будем иметь к ноябрю четыре русские капитальные образцовые пьесы. Для воскресных утренних спектаклей, которым мы должны уделить большое внимание, как единственным у нас *общедоступным*, я предполагаю в нынешнем году возобновить «Отелло». В конце октября мы поставим «Привидения», а в начале февраля мы сыграем «Свадьбу Фигаро». Из остальных постановок сезона пять отданы русским современным писателям — Гнедичу, Шпажинскому, Айзману, Чирикову и Будищеву

и три — иностранным: Уайльду, Шоу и Мирбо. Эти постановки должны быть закончены к первым числам февраля, после чего одно место в сезоне остается пока запасным. Вероятно, оно будет заполнено вскоре. Вы видите из этого простого перечисления, что никакой пестроты в репертуаре нет, хотя, действительно, нет и тенденциозного подбора. Мы — не частный театр, культивирующий то или другое направление. Как театр императорский, мы всем талантливым писателям всех литературных направлений, кроме пошлых, обязаны открыть нашу сцену. Мы не можем быть даже специально театром трагедий, театром драм или театром комедий. Все формы драматической литературы должны находить воплощение на нашей сцене. Такова тенденция нашего театра, таковы традиции всех государственных театров Европы. Вы знакомы с нашим делом так же хорошо, как я, и вряд ли от вас я услышу обвинение за то, что я не провел красной нитью в репертуар этого сезона какой-нибудь определенной тенденции. Из этого репертуара вы, знающие мои личные литературные вкусы и симпатии, ясно увидите, что я старался, насколько хватало человеческих сил, не руководствоваться даже ими в выборе пьес, не считался с тем, насколько пьеса мне лично не по душе и как актеру и как драматургу. И в самом деле, хорошо было бы положение драматического писателя, если бы даже в императорском театре личные вкусы лица, ведающего репертуаром, были мерилом достоинств пьесы.

Кроме этих общих соображений, в основу моего выбора легли мотивы, наиболее близкие нашему театру и наиболее важные для его работы. Касаясь этих мотивов, я коснусь вместе с тем и тех общих взглядов на сцену, в которых я, надеюсь, не разойдусь с вами, которыми я не раз с вами делился в частных наших разговорах, но которые именно теперь я считаю необходимым подтвердить и формулировать как исходные основания всего, что я буду делать в качестве представителя нашей труппы.

Если Людовик XIV мог сказать, что государство — это он, то с гораздо бо́льшим правом труппа всякого театра может повторить это затрепанное выражение. Действительно: театр — это актер, это актеры, это труппа. Пьеса есть совокупное создание актера и автора. От этого часто плохие пьесы имеют заслуженный исполнением успех и хорошие пьесы получают заслуженный исполнением провал. Раз пьеса со страниц, напечатанных черными строчками по белой бумаге, переходит в живую речь, раз ее лица уже не *воображаются* читателем, а *воплощаются* перед зрителем творчеством актера, творчество уже делится пополам. Как ни старайся принизить наше искусство, *в действительности судьба драматического произведения целиком в наших руках*. Без этого всегда пьеса является только повестью в диа-

логической форме, может быть, повестью, полной движения и борьбы, но всегда *книгой*. Через нас книга становится *жизнью*.

Вы чувствуете из этих слов, до чего в моих глазах велика наша ответственность, с одной стороны, и до чего важна наша работа — с другой. Теперь в большой моде вопрос о роли режиссеров, художественных директоров и т. п. Я не только не умаляю, я увеличиваю роль и громадное значение режиссера, значение не только административное, но и художественное, только не в той области, в которую его вводят новые теории, или, вернее, стараются втиснуть всеми силами, не в области актерского и авторского *творчества*, не там, где необъяснимыми путями сливается тип, созданный автором, с индивидуальным образом, творимым актером. В этой области и режиссер, и руководитель, и администратор — все, кто работает для создания лучших *условий* этой великой тайны творчества, только молча отходят в сторону и благоговейно смотрят и наслаждаются тем, что *сделать*, сделать руками, словами, головой, чужой работой — нельзя, что достигается великим, сознательным или бессознательным, мучительным или радостным, но личным *вдохновением* и трудом актера. Отец и мать пьесы — автор и труппа, а режиссеры всяких наименований и степеней всегда только повивальные бабки или акушеры. И как автора никто и никогда, никакой другой величайший писатель, никакой ученый или величайший критик не может научить *написать тип* или данное положение, так никто не научит актера, как из этого *типа* создать конкретный образ, а из драматической ситуации автора — трогательную или смешную *жизнь*. А разве этим отрицается значение и ученого и критика в работе художника? их влияние или необходимость их указаний? Также нельзя отрицать и влияния режиссера, но... до той границы, за которой художника трогать нельзя: за нею их только двое — он и автор. Задача режиссера как художника — создать на сцене все окружающее человека, а значит, и отражающееся на его душе. Создавать же *самого человека* на сцене, во всей его духовной сущности — это и право и обязанность *актера*. И только актер отвечает за то, что он сделает, — создаст ли живой образ или умертвит авторскую схему человека. В последнем случае режиссер своим вмешательством только поможет ему подкрасить труп, а уж если труп, то пусть лучше не подкрашенный. Остановимся на этом положении и вдумаемся в него, потому что именно из него вытекают самые важные и уже чисто практические последствия.

Раз мы отводим актеру такую высокую роль и признаем за ним право на свободное творчество («Ты — царь. Дорогою свободной иди, куда влечет тебя свободный ум»), мы и требуем от актера *творческого дара*. Только *способностью к творчеству*,

только *даром творчества* и обусловливаются за актером *права на творчество*. Твори — и ты свободен. Не можешь творить — ты только рабочий элемент, и постольку ты завоюешь себе право на свободу в своем деле, поскольку разовьешь свой талант. И до тех пор — ты режиссерский материал, как декорация, как освещение, или вообще — в лучшем случае «сценический деятель», и из этого зависимого положения нельзя актеру вырваться иначе, как путем *внутренней культуры своего дарования*, доведенного этим путем до степени самостоятельного творчества. Это первый вывод.

Второй — театр обязан дать актерам, его составляющим, полную возможность это сделать, то-есть разработать свое врожденное дарование, дать актеру, над чем работать. Как бы ни гениален был инженер, он ничего не добьется, если ему не дадут строить, певцу — петь, писателю — писать, значит, актеру — играть. Это азбучная истина, но основательно забытая практикой многих театров. Но театр — не театральное училище. Раз актеру дана работа в театре, к нему и требования надо применять не те, какие применяются к ученику в школе. Выбивать из него творчество, выучивать его играть, натаскивать его на роль, сглаживать его ошибки и ставить его на рельсы — это значит уничтожать театр как самобытное искусство, требующее самостоятельных художников, и ввести его в разряд образовательных, технических или, наконец, коммерческих предприятий. Театр, на этом построенный, уже не театр, как бы успешно ни шли его дела. Повторяю, мое убеждение: театр вообще — это *актер, актеры*, труппа *актеров*, — и только, и если школа, то такая, какая состояла при Рафаэлях и Рубенсах, школа, развивающая таланты, требующая не ремесла, а искусства. Поэтому актер, претендующий на это почетное звание, и должен быть актером в душе, а не обладать только дипломом на это звание или паспортом на эту профессию. Мне рассказывала Г. Н. Федотова, что самой лестной похвалой для нее было, когда П. М. Садовский через десять лет после ее блестящего начала, после десяти лет ее постоянного успеха, зашел к ней в уборную, где теперь режиссерская, когда она играла раз двенадцатый уже Катарину в «Укрощении строптивой», и, понюхивая табачок, сказал ей: «Вот и ты актрисой стала». Из этого вы видите, *какой* школой должен быть театр для молодежи и как раньше смотрели мастера нашего дела на вырабатывающихся мастеров. Так ли обстоит дело теперь? Я не говорю про наш театр, но, несомненно, *искусство, мастерство* нашего времени, понизило свои требования и удовлетворяется меньшей степенью развития. Про наш театр я этого не говорю вовсе не из-за того, что французы называют «патриотизмом своей колокольни», а потому, что действительно в нем

да в Александринском театре *индивидуальное и самостоятельное творчество удержалось как принцип* сильнее, чем где-либо в России, несмотря на то, что и у нас одно время было сильное тяготение к демократизации мастерства *. Позвольте не останавливаться на этих тяжелых моментах. Этот принцип индивидуального и самостоятельного творчества мы должны беречь пуще всего, ценою всех жертв, даже ценою временного неуспеха, ценой равнодушия общества, ценой газетных нападок, наконец, ценой нашего самолюбия. Наша требовательность к *исполнению*, к тому, хорошо или плохо мы играем, должна быть повышена до невероятной степени. Небрежность, халатность, равнодушие, насмешки — высшие преступления нашего дела — к чести нашей труппы надо сказать, почти не имеют у нас места. Но этого мало. Придется нам еще прибегнуть к другому — никогда, несмотря на успех, похвалы, *не удовлетворяться* своим исполнением, всегда его повышать и, *главное, считать, что каждое представление есть первое и каждая роль в пьесе — роль главная*. И этого мало. Надо нам всем вместе установить такой критерий оценки и поставить себе как конечную цель, чтобы исполнение каждой роли, по мере сил актера, носило бы в себе не *ремесленное, а творческое* начало, в каком бы размере оно ни проявилось, а оно может проявиться зачастую гораздо больше в Горацио, если его играет человек способный, чем в Гамлете, если его играет человек бездарный. О технике я уже не говорю: это — азбука нашего дела. И этого мало. Часто у очень способных, у очень даже талантливых людей роль не задается; мы должны иметь мужество во имя нашего театра, не претендовать на эту роль. Как бы роль нам ни была неприятна или размеры ее ни обижали наше самолюбие,— играть ее, раз это нужно для общего дела, и играть с любовью, как самую дорогую роль. Да, это не парадокс: надо себя *заставить любить роль*. Путем этих неизбежных жертв мы рано или поздно, конечно, не сразу, добьемся полного удовлетворения и наших интересов и нашего самолюбия. Это удовлетворение выразится во многих сторонах. Прежде всего честь быть членом настоящего артистического, знаменитого своим строем театра, сторицею вознаградит нас за то, что нам коекогда придется не сыграть того, что хочется, или сыграть то, чего не хочется. Затем сплоченная и сильная труппа настоящих актеров — это сила, с которой нельзя не считаться, которую не разобьет ничья единичная воля, с которой ничего не поделают ни враги, ни завистники, а эта сила талантливой труппы всегда вместе с тем и сила каждого отдельного ее члена. Наконец, главное, только этим путем, *путем разработки индивидуальных творческих сил*, объединенных общими стремлениями и общими интересами, мы осуществим тот театр, о котором

актер может сказать: театр — это мы, так как действительно он будет построен на *самобытном* творчестве артиста.

...Вот из этих двух выводов общего взгляда на театр и его современное положение я и исходил, составляя репертуар будущего сезона. Я не хочу скрывать, что моей главной целью было дать труппе, и в особенности как ее старшим талантливым членам, так и ее молодым силам и вновь к нам вступившим, насколько возможно, интересные роли. Говорить, что мне это вполне удалось, да притом еще в первый же год в один сезон, что я сумел удовлетворить всех, было бы очень глупо с моей стороны. Но я знаю, и вы видите, что я сделал это своей главной целью, положил в основу моей работы для этого сезона и положу в основание дальнейших моих работ, если им суждено вообще быть произведенными. Вы должны принять во внимание и то, что мне в одинаковой мере приходилось все время помнить о публике, о ее художественных и общественных запросах, о ее верховном праве требовать от театра пьес, которые давали бы ей ответы на все, что она переживает, волновали, трогали, вызывали бы здоровый смех, заставляли бы ее жить общей жизнью со сценой. Все это я *пытался* найти, по силе разумения, насколько это зависело от меня, а не от драматургов. Этот двойной предмет забот — удовлетворение требований общества — с одной, художественных интересов артистов — с другой стороны — объединился тем, что то же общество требует от театра не пьесы — книги, а пьесы — жизни, пьесы, *конкретизированной артистическим воспроизведением.* Что пьеса на сцене тогда только сохраняет свое значение, когда она сыграна актерами, актерами в том смысле, как я сейчас подробно говорил, и я только тогда включал пьесу, когда видел в ней материал, отвечающий силам и интересам нашей труппы. Я старался *вообразить* себе прочтенную пьесу в нашем исполнении, и это окончательно для меня решало вопрос — включать ее или нет. Если мое воображение ошиблось в общем или в отдельных случаях, наш сезон не удастся. Если я верно себе вообразил — он должен будет принести свои результаты. Пока я твердо верю в последнее, но и неуспех меня не обескуражит. Я *вообще* верю в наши силы и верю в то, что эта сила не в нашем внешнем успехе, даже самом блестящем, а в нашей общей твердой убежденности в правильности наших принципов, в ясности намеченной себе цели, в неумолимой строгости к себе и своему творчеству, в том, что наше дело — наш бог, которого мы вечно будем искать, а наш театр — его церковь, где мы вечно будем служить ему одному. От этого я меньше всего боюсь неуспеха, провала. По французской поговорке, fais ce que dois, advienne ce que pourra,— сделай, что должен, и будь, что будет. Гораздо опаснее для всех нас, если

на неверном пути моды и мимолетных увлечений мы потеряем голову и вознесемся при первом возможном успехе, если мы успокоимся на первом этапе, если ложные друзья или друзья искренние, но шаткие будут окружать нас этими ненавистными мне криками о «возрождении», «обновлении», о всех этих громких, но пустых призраках. Возрождаться нам нечего — мы не умирали. Обновляться мы должны всегда, иначе мы мохом порастем. Мы обязаны работать. Мы хотим работать. Мы умеем работать. Мы умеем и принимать успех и разбираться в причинах неуспеха. Мы — серьезные, много испытавшие, много пережившие и хорошо знающие свое дело люди, и свой долг перед русским искусством, перед московским обществом и перед всем великим прошлым нашего театра мы должны исполнить, можем исполнить, а значит, и исполним.

Вот все, что мне нужно было сказать вам, господа, в связи с вопросами репертуара и общих задач настоящего времени для нашего театра, как я их понимаю. Чтобы поставить точку на этих общих вопросах и перейти к подробностям нашей работы в предстоящем сезоне, я хочу только сжато резюмировать все сказанное и, так сказать, вывести общую формулу нашей основной программы.

В ближайшие два-три сезона нам надо выработать определенную физиономию и законченное целое из нашей богатейшей дарованиями труппы на почве репертуара, отвечающего высшим художественным запросам нашего общества. Безразлично, буду ли я все эти сезоны занимать должность, централизующую нашу деятельность — только так я ее и понимаю,— или на моем месте будет другой — все равно: это задача *всей* нашей труппы, вопрос ее долга, вопрос чести нашего театра, а значит, и каждого из нас.

Я попрошу у вас еще немного внимания, господа, для того, чтобы нам вместе рассмотреть план нашей ближайшей работы и затем раз навсегда выяснить наши взаимные отношения и выяснить во всех подробностях, так, чтобы и тени недоразумения между нами не было. Начнем с программы нашей работы.

На постановку «Самозванца» я отвел двадцать два дня, с 10 по 31 августа. В течение этого времени пьесе будут даны тридцать две репетиции, кроме отдельных репетиций массовых сцен. С будущего сезона я надеюсь отводить каждой пьесе не менее одного месяца, а сложным пьесам и больше. В нынешнем сезоне я этого делать не мог, так как мы, как вы знаете, почти без репертуара, и во что бы то ни стало к открытию сезона нам надо приготовить хоть две пьесы. Ввиду того, что массовые сцены будут репетироваться отдельно, и того, что в «Самозванце» только две большие и трудные роли, Дмитрия и Шуй-

ского, что О. А. Правдин играл много раз роль Шуйского и что оба исполнителя роли Дмитрия приступают к ней со свежими силами и имели возможность за лето ее подготовить, я считаю, что этого срока совершенно достаточно. Пьеса пойдет 31 августа, на другой день после открытия сезона «Ревизором». Одновременно с «Самозванцем» будет готовиться пьеса Уайльда «Идеальный муж», на которую отведено двадцать пять дней, с 10 августа по 3 сентября, в течение которых ей будет дано тридцать восемь репетиций. Параллельная репетировка пьес возможна лишь потому, что мы имеем в нашем распоряжении сцену училища, отчасти приспособленную к условиям нашей сцены. На малой сцене «Самозванец» будет иметь двадцать репетиций, «Идеальный муж» — двадцать две репетиции. Распределение это произведено соответственно характеру пьес: «Идеальный муж» — интимная комедия, требующая больше разработки тонкостей диалога и кабинетной работы, чем «Самозванец», который требует большого простора. Все дальнейшие постановки репетируются также параллельно и будут закончены к 8 февраля. На каждую постановку отведено от трех до пяти недель, наименьшее количество репетиций каждой постановки — двадцать две. Параллельные постановки и двойной состав каждой указали на необходимость кропотливой работы, а именно: распределения репетиций между участвующими. В этом распределении я держался того, чтобы, во-первых, все очередные исполнители репетировали друг с другом, но так, чтобы все-таки наибольшее количество репетиций приходилось с теми, с кем чаще придется играть. Во-вторых, чтобы у каждого были перерывы для изучения роли и для домашней работы над ней. Кроме того, я принял в соображение и необходимость иметь каждому по две, по три и даже по четыре репетиции подряд. Все исполнители, назначенные как дублеры, на случай болезни главных исполнителей или для того, чтобы дать артистам нашей труппы, прежним и вновь ангажированным, возможность проявить и развить свои дарования исполнением не одних второстепенных ролей, но и главных, хотя и не будут в спектаклях строго чередоваться с крупнейшими главными нашими артистами, тем не менее получат и достаточное количество репетиций, не менее восьми-десяти в каждой пьесе, и сыграют несколько раз назначенные им роли в сезоне. Этим путем я надеюсь прекратить раз и навсегда невозможное положение, роняющее наше дело, когда по болезни, внезапно, в одну ночь, а то и в несколько часов, производится замена опытного и срепетировавшего роль исполнителя менее опытным и менее аккредитованным в глазах публики исполнителем, хотя, может быть, и очень способным, да еще с одной репетиции, на которой все только бормочут. Систему

палочек-выручалочек я всегда ненавидел и буду с ней бороться всеми силами, как с системой, вредящей и делу, и артистам, и репутации театра, и имени артиста. Между тем перемена спектакля, не только объявленного на афише, но даже на репертуаре, в правильно поставленном деле, в театре с богатейшей труппой может иметь место только в крайнем, исключительном случае, должна являться событием, а не быть чуть не еженедельным периодическим явлением. За очень небольшими исключениями, все пьесы, которые мы поставим, будут иметь двойной состав во всех случаях, где это позволяет численность нашей труппы и комплект экстернов. Этому принципу очередей и правильного дублерства я очень прошу вас, господа, оказать вашу моральную поддержку, так как в нем, и кроме вопроса болезней, много других сторон, важных и для дела и для нас самих. Только практически и в каждом отдельном случае можно решить, где интересам исполнения не только не вредит, но скорее помогает чередовка, давая возможность публике видеть разнообразные и вместе с тем одинаково интересные интерпретации одной и той же роли, и где возможно будет применить только принцип дублерства, но с тем, что назначенные дублеры будут играть в неизмеримо лучших условиях, чем прежде. Двойной состав дает возможность беспрерывно репетировать пьесу, не утомляя одних и тех же исполнителей ежедневными репетициями и давая всем время для того, чтобы заняться ролью дома, не останавливая общей работы. Зачастую бывало, что у репертуарного артиста месяцами нет необходимого перерыва ни для отдыха, ни даже для мало-мальски покойной и ровной работы над новыми ролями, что он, по нашему выражению, «не выходит из театра», что его, опять-таки употребляя наш жаргон, дело окончательно «заматывает» и «загоняет». Нельзя при этих условиях требовать не только той художественности и того творчества, о которых мы говорили, но и простой «свежести», известной новизны тона и трактовки. Дай бог хоть простой твердости и уверенности в тексте. Невольно при таких условиях утомленные нервы прибегают к тому или другому шаблону, часто очень талантливому, очень любимому иногда большой публикой, но неизбежно ложащемуся ржавчиной на самый крупный талант. Ведь в постоянном театре нет гастролеров, в которых зачастую шаблон, великолепно разработанный, является интересной новинкой для новой публики. Нас, играющих чуть не ежедневно и часто десятками лет перед одной и той же публикой, знают вдоль и поперек. Нам, артистам постоянной труппы, труднее перевоплощаться, а в этом первый камень нашего дела. Каждый из вас на себе замечал, что после лета точно прибавляются в нашем диапазоне новые тона, для нас самих но-

вые. Это же чувство у каждого из нас, когда приходится выступать перед новой публикой, значит тут дело не в одном отдыхе, а в очень сложном психологическом свойстве всякой художественной натуры, которая требует прежде всего соответственных условий для того, чтобы быть продуктивной. Я уже не говорю о том, что при двойном составе нет того постоянного гнета для всякого добросовестного человека, мысли, что если он почему-либо не может играть, то он срывает спектакль, вызывает ломку всего репертуара, ставит своих товарищей и весь театр в хлопотливое, ненормальное положение, а в публике вызывает неприязненное, почти всегда озлобленное чувство. Но еще важнее то, что двойной состав дает двойную возможность удовлетворять законную и естественную жажду работы. Ежегодно невозможно ставить по четырнадцать новых пьес. Я в присутствии многих из товарищей и обоих режиссеров докладывал директору в апреле этого года, что больше десяти постановок нормально делать нельзя, что только исключительные обстоятельства привели в нынешнем сезоне к форсированной работе. А какая возможность дать удовлетворение этой жажде работы при этом количестве постановок, когда почти вдвое большее число их в этом сезоне едва этого достигает? Надо очень осторожно, внимательно, разбираясь в каждом отдельном случае, в течение ряда сезонов создавать не только настоящее, но и будущее нашей труппы, чтобы не переживать такого состояния, когда ослабленная естественным ходом времени или другими, более тяжелыми условиями труппа не подготовила преемников на важные места. А этого ничем иным нельзя достигнуть, как исподволь подготовляя и вводя в жизнь и работу труппы всех, кто этого стоит, чьи силы нужны. Те же, чьи силы окажутся ниже тех высоких требований, которые предъявляет наш театр и должен предъявлять все строже и строже, те уже не вправе будут сказать, что им не дали хода, что «старики» их затерли, что дарование их заедено закрепощением ролей. Все эти и личные и общие мотивы слишком важны, чтобы возражения противников двойного состава им не уступили. Практически и именно *теперь*, в настоящем положении нашего театра, провести принцип строгой чередовки не только невозможно, но и, пожалуй, не желательно. Мы обсуждаем *дело*, господа, и должны установить все отчетливо и прямо. Мы должны сознаться, что нам необходимо именно теперь укрепить за собой публику, как говорят теперь в Москве — «вернуть ее в Малый театр». Кто, что́ отвлекло ее, почему это случилось — все вопросы, которые нам сейчас бесполезно поднимать. Факт тот, что это случилось. Правда, это явление ослабело в прошлом сезоне, но не настолько, чтобы утратить свой угрожающий ха-

рактер. Да и — позвольте говорить прямо — странно нам, у которых есть все средства видеть эти места постоянно переполненными, радоваться тому, что они заполняются или на несколько первых представлений или на какую-нибудь одну, особенно привлекательную для массы пьесу. В этом театре — при жизни нашей, если нам улыбнется, во-первых, наша энергия и, во-вторых, счастье, или при тех, кто нас заменит, если энергия нам изменит, а счастье не улыбнется, — то в этом театре *набивать зал должна не пьеса, а репутация театра.* К этому должны итти мы, забывая все личное. Перестанем бояться глядеть прямо на то, что есть. Полон или пуст наш театр есть прямое и бесспорное показание того, нужны мы современному нам обществу или нет. Мы не имеем права, ни оснований утверждать, что общество наполняет *только* низменные роды театров. Если находится публика для других серьезных театров и концертных зал и если ее с трудом заманишь к нам, значит у нас чего-то нет. Годы художественных шатаний прошли. Общественных брожений — тоже. Если теперь наш театр, «театр как труппа, как актер, как актеры», не сумеет привлечь к себе лучшей части нашего общества, не сразу, правда, но постепенно и прочно, то из этого надо вывести одно из двух: или этот принцип не верен, а в этом — смерть актеру, смерть нашему искусству, или... или театр наш, если и с актерами, то без труппы. Наше положение и сейчас очень серьезное: мы должны рассчитывать только на свои силы. Помощи нам больше никто не окажет.

Вот именно это положение нашего театра и заставляет меня не так решительно, как бы мне хотелось этого в идеале, проводить принцип очередей, так как только на исключительном блеске исполнения, на артистической силе труппы, а не на блеске бутафорских вещей, не на декорациях, не на красоте всей «рамы» пьесы, а на красоте ее сущности, то-есть ее исполнения, мы должны строить все будущее нашего театра во имя его прошлого и во имя вечных начал нашего искусства. Правда, мы в большой зависимости от общего уровня драматургии, *но чем ниже этот уровень, тем выше должно быть наше исполнение, тем больше напряжения всех наших сил.* Да и уровень этот не так уж низок, как это кажется.

Очень разнообразны условия нашей ближайшей работы: придется одновременно заботиться и о том, чтобы исполнение отвечало задачам нашего театра, и о том, чтобы одновременно была дана возможность обыгрываться недостаточно выяснившимся силам нашей труппы, часто или молодым, или недостаточно аккредитованным в глазах публики; объединяться в одно крупное целое и заботиться о том, чтобы вернуть нашему театру публику, — словом, придется одновременно думать и о настоя-

щем, и о будущем, и о практической, и об идеальной сторонах нашего дела, о крупном и о всех мелочах. Это-то разнообразие и сложность не позволяют теперь же установить каких-нибудь *общих*, заранее определенных условий чередовки и дублерства. Придется волей-неволей считаться с каждым отдельным случаем и практически решать вопросы, в которых замешано личное самолюбие, как оно пока у нас понимается. Это — самая тяжелая, самая неприятная сторона моих обязанностей, но я ее исполню. От вас будет зависеть облегчить мне ее или осложнить еще более. Но вы можете быть уверены, во-первых, в том, что если вы и встретите в моих решениях ошибки, то никогда не встретите сознательной несправедливости или хоть тени пристрастия, а во-вторых, в том, что я сам пережил, как актер, долгую и нелегкую жизнь, что малейшие ваши интересы и душевные состояния я знаю и чувствую, как свои, пожалуй, теперь даже больше, чем раньше, и что все, что только возможно будет сделать, лишь бы не в ущерб нашему общему делу, я сделаю для того, чтобы легче и лучше работалось и жилось каждому из нас. Но и от вас я жду в этом отношении моральной поддержки и доверия. Не будет ни пристрастием, ни несправедливостью, конечно, если заслуги перед нашим театром столпов нашей труппы, составляющих ее гордость и лучшее украшение, заставляют меня с особенным и неослабевающим вниманием считаться с их деятельностью и ее усилиями. Но *каждый* из способных наших товарищей может вполне положиться на то, что с такою же заботливостью я буду помогать развитию каждого дарования, каждой нарождающейся силы, наконец, что каждому, желающему делать дело, я, по мере данных мне прав и по мере своего разумения, предоставлю эту возможность. Я постараюсь оправдать ту дорогую мне симпатию, которую я встретил с вашей стороны, а настоящее доверие можно приобрести только делом, а не словами. Я прошу вас только об одном: о всех ваших делах, нуждах, сомнениях, обо всем, что касается нашего дела, говорить со мною всегда, когда захотите, *без всяких посредников*. Обо всем, что вы найдете с моей стороны несправедливым, я прошу вас прежде всего объясняться со мной. Если эти объяснения не удовлетворят вас, у вас есть полная возможность обратиться к управляющему Конторою и к самому директору императорских театров, которым я непосредственно подчинен и решения которых для меня обязательны. И в мыслях не имейте, что это обращение к высшей инстанции может как-нибудь оскорбить меня и тем повлиять на наши отношения. Я буду искренне рад всякому, но открытому и прямому выяснению всяких недоразумений.

Полагаю, что двадцать семь лет моей артистической работы достаточно гарантируют меня от подозрений в излишней мелоч-

ности или формализме, но многие условия, прежде всего мешающие нам, артистам, работать спокойно, надо устранить и изменить, и они будут постепенно устранены. Будет введен более строгий порядок в чисто внешние условия наших спектаклей и репетиций, в смысле тишины и соблюдения известных правил дисциплины среди служебного персонала, более правильная отчетность во всех сторонах канцелярской и распорядительной части и т. д. Я долго разрабатывал внешние условия предстоящей работы и всегда принимал в соображение интересы почти каждого отдельного артиста. Все почти привлечены к делу — остается только его делать изо всех сил, которые я очень буду беречь, не ослабляя их ни чрезмерным трудом, ни чрезмерным покоем. Предполагаемый репертуар репетиций, с расписанием очередей репетирующих, будет выходить в определенное время — вероятно, на две недели, а может быть, и на все время подготовки параллельных пьес. Это даст нам возможность расположить наше время и работы с большей определенностью. Но, конечно, будут для каждого из нас недели, даже месяцы огромного напряжения всех сил: это — свойство нашего дела, которое для всех нас *обязательно*. Нам необходимо установить и некоторые мелкие, но важные условия репетиций: например, многим, даже очень опытным артистам мешает чье бы то ни было присутствие на авансцене и вообще на той части сцены, которая занята репетицией, — говорить нечего, что это мешает и режиссерам. Я прошу артистов смотреть репетицию из кресел оркестра или зала: кроме режиссерского управления и артистов, занятых в репетируемых сценах, авансцены, суфлерских и режиссерских мест и трех первых планов никто занимать не будет. Все ваши заявления, жалобы на служащих, все претензии по части режиссерского управления, монтировочной части и т. п. прошу вас обращать лично ко мне или к господам режиссерам, заменяющим меня в мое отсутствие, не вступая ни с кем в личные объяснения по поводу каких бы то ни было недоразумений. Я очень прошу молодых наших товарищей все свое свободное время бывать на репетициях, следя за их ходом из кресел. Я придаю этому огромное значение и внимательно буду следить за исполнением этой просьбы.

Перечислять сейчас в общих словах все подробности было бы невозможно и утомительно, но я намеренно наряду с принципиальными вопросами нашего дела связываю эти мелочи. Вы знаете так же хорошо, как я, какую огромную роль играют, повидимому, вздорные подробности в нашем нервном деле. В этих мелочах гораздо больше запутываются отношения, чем зачастую в важных и крупных вопросах. Эта горькая истина и заставила меня взять на себя целый ряд таких сторон управле-

ния, которые лично мне гораздо тяжелее, чем художественное дело. Но без объединения всех сторон управления нашим делом в *одних* руках безраздельно, на условиях определенной подчиненности, с одной, и определенного объема власти, с другой стороны, я не считал возможным выполнить все, о чем мы сейчас говорили.

Так, например, по моему ходатайству, директор поручил мне входить в материальные соглашения с артистами, представлять к прибавкам, наградам и т. д. Конечно, мне было бы гораздо приятнее не входить совсем в эту сторону дела. Конечно, наши отношения в отдельных случаях, несомненно, подвергались бы меньшему риску ответственности за все неудовольствия, которые всегда вырастают на этой почве и, наоборот, вместе с недовольными упрекать Дирекцию за скупость, за недостаточную оценку заслуг и т. п. Но отклонив от себя связанные с материальным вопросом неизбежные неприятности, я этим создал бы какое-нибудь третье лицо, стоящее между труппой и управлением, а это я считаю самым вредным из всего, что может случиться в деле нашего объединения, которое так настоятельно нам необходимо. И я предпочитаю лучше рисковать некоторыми отдельными неприятностями, чем дробить заведывание всем делом на несколько лиц — никогда из этого раздробления ничего путного, по-моему, выйти не может. Кроме того, я знаю, что мне близки и хорошо знакомы нужды среды, к которой я сам принадлежу всей своей жизнью и всеми своими симпатиями, почему и верю, в глубине души, что вряд ли эти нужды, при всем желании, могли бы быть лучше удовлетворены кем-либо другим, самым расположенным, но чуждым артистическому быту человеком. Да и невозможно, по существу, разделять дело управления так, что один устанавливает условия работы, а другой — условия вознаграждения за нее. Решающий голос, конечно, принадлежит Дирекции в лице директора и управляющего Конторою, но право представления должно принадлежать тому, кто ведает всей работой и знает все подробности хода дела и отношения к нему. Вот почему я и взял на себя и эту, очень неприятную сторону управления. Вы можете быть вполне уверены в двух сторонах: во-первых, в моем полном, безусловном беспристрастии и в том, что все мелочи вашего труда будут мною взвешены, как на аптекарских весах, а во-вторых, в том, что я сделаю все возможное в ваших справедливых интересах, насколько позволяет бюджет театра.

Есть одна, очень важная сторона нашего дела, которую я вынужден совершенно отстранить от себя, — это сторона обстановочная. Вы знаете, как неопределенны отношения представителя труппы (управляющего ли ею, главного ли режиссера или как бы он ни назывался) ко всей постановочной части. Если

он, как незабвенный А. П. Ленский, будет требовать полного подчинения этой части себе, это неминуемо поведет в нашем деле к таким осложнениям, о которых и говорить не стоит: вы их знаете. И все равно, дело от этого не выиграет. Поэтому я остановился на таком принципе: режиссерское управление сносится с монтировочной частью, как в военном деле штаб сносится с интендантством. Мы заявляем, *что́* именно и к *какому сроку* нам нужно. *Как* сделано то, что нам нужно, касается не нас. Если это *как* не удовлетворяет требованиям пьесы и спектакля (если декорации плохи или нарушают общий тон пьесы и исполнения, если обстановка не отвечает характеру их, если костюмы, бутафория и все прочее мешают впечатлению или игре артистов), — все, что может сделать режиссерское управление, это — жаловаться директору или управляющему Конторою. Поставить дело так, как стоит оно в частных театрах, где все подчинено режиссерской власти, у нас *невозможно:* больше четверти века я наблюдаю это в Москве и в Петербурге, знаю все попытки режиссеров в этом направлении и печальные результаты этой борьбы. Поэтому я строго ограничил сферу наших режиссерских прав и нашей ответственности: эта сфера — труппа и репертуар. Постановочная часть целиком находится в ведении и на ответственности монтировочного отделения Конторы. Но так как труппа и репертуар — картина, а вся обстановка — рама ее, то, конечно, я оставил за собою право требовать выполнения именно той рамы, которую требует характер картины. И поэтому прошу вас со всеми заявлениями, претензиями по этой части обращаться лично ко мне или к режиссерам. Мне кажется, что на этом начале самостоятельного заведывания и самостоятельной ответственности, объединяемой лишь в лице высшего местного и общего управления императорских театров, только и можно найти modus vivendi [1], принимая во внимание общий и неодолимый порядок наших театров. Но нечего говорить о том, что на спектаклях и репетициях на сцене один хозяин, за все отвечающий и распоряжения которого обязательны для всех служащих по постановочному отделению и полицмейстерской части точно так же, в равной мере с лицами, состоящими в ведении режиссерского управления.

Мне остается, господа, коснуться еще нескольких вопросов, не относящихся к сфере наших внутренних распорядков, но отражающихся на нашем деле.

Я личным опытом знаю, какое огромное влияние имеет периодическая печать на дух труппы и в особенности на отдельных лиц, которых она посещает, в том смысле, как говорят в народе,

---

[1] То-есть установить взаимные отношения. — *Прим. ред.*

«господь посетил», то-есть обрушились все громы. Это самая опасная брешь в нашей крепости, самый беззащитный ее пункт, самое уязвимое наше место. Иллюстрировать примерами этого не надо: у каждого из нас при этих словах живо воскресают яркие и довольно меланхолические иллюстрации. Всеми силами, всеми способами боритесь против угнетающего влияния на ваш дух этих явлений. Не давайте им одолевать себя. Те упреки, которые по зрелом размышлении, успокоившись, вы найдете хотя бы и выраженными в обидной форме, но правильными, примите к своему сведению. Что вы найдете неправильным, неверным, забудьте и выбросьте из души. Ничего нет ужаснее и вреднее, как неубежденность в том, что делаешь, и если я недавно говорил, что даже режиссер не вправе посягать на таинство творчества иначе, как помощью акушера, то тем более нельзя в это святилище допускать всякого, кто взял себе это право благодаря обилию периодических изданий. Для меня лично нет ничего грустнее, когда я слышу от какого-нибудь из товарищей: «А вот такой-то рецензент, имя рек, говорит то-то». Если вы с имя реком согласны, внутренно, художественно согласны, сделайте то изменение, которое сочтете нужным в вашей интерпретации. Если нет, отбросьте и память об этом. Прислушиваться художнику надо ко всему, исполнять только то, что приняла его душа. Не бойтесь несправедливых, пристрастных, язвительных нападок: если в них нет правды в основе, они безвредны. Посмотрите на знаменитейшие имена нашего дела: все не раз, а десятки раз в своей жизни пережили такую озлобленную несправедливую травлю, такой град насмешек, такую, попросту говоря, бурю ругани, клеветы, вышучиваний, смешивания с грязью, и очень часто тенденциозного замалчивания годами, десятилетиями, которое тяжелым, неизгладимым мраком окутало их душу, может быть, озлобило, истерзало их, но не могло отнять у них ни крупицы их дарования, положить ничтожную тень на то *великое*, что они сделали. Эта потребность грязнить крупное, большое вовсе не есть специальное свойство *печати*. Печать — только такое же орудие, как язык: средство проявить свою душу. Не будь печати, людская мразь нашла бы другое оружие — донос, сплетни, клевету, все то, чем сильны в жизни большие и малые Яго и дон Базилио.

Но что ни делали с Тургеневым, Тургенев сделал все-таки свое и свое великое. Что ни делали с Шумскими и Садовскими, Шумские и Садовские создали нам театр. Ни одна из последних пьес Островского не шла без самой беспардонной ругани. Но Островский верил в то, что он делал, и создал скалу из своих пьес, на которую мы сейчас опираемся. Миллионы примеров можно было бы привести из истории

всех стран, всех народов, всех профессий. Если взять газетную репутацию крупнейших государственных людей, то ни одна молодая девушка не могла бы выйти за кого-нибудь из них замуж, потому что ни один отец семейства не пустил бы его в свой дом по его газетной славе. Прежде ругали только нас, художников всех сортов, да еще адвокатов. Остальные классы были под опекой. Теперь настало крупное облегчение нашей участи: исключительная привилегия быть оплеванными у нас отнята, и мы сравнены в правах с другими сословиями, то-есть они сравнены с нами. Мы, впрочем, не будем отстаивать этой привилегии.

Будем горячо благодарить печать за всякую симпатию, за всякое беспристрастное, хотя бы и строгое указание наших недостатков, чутко прислушиваться ко всему, что *продиктовано любовью к нашему делу и к нашему труду*. На все, что *продиктовано в печати другими побуждениями*, часто исходящими совсем не из газетной среды, мы можем возразить только и исключительно *убежденной и неутомимой работой и ее результатами*. В этом единственная защита и опора *всех нас, каждого из нас и самого театра*. Ничего нет постыдного, если выругают, вышутят, высмеют, не на дуэль же вызывать, в самом деле. Постыдно, когда это расслабляет нашу энергию, а особенно, когда это радует одних и служит орудием других в среде, кишащей вокруг всех театров. Если мы в нашем театре будем работать, если будем любить и беречь душу каждого из нас, мы сумеем парализовать эти злые силы лучше, чем всякими возражениями и выступлениями. Корректно и сдержанно будем относиться к могучей силе печати. Не будем чуждаться ее, так как не печать, а дурные соки всего организма, окружающего печать и театр, вызывают эти эксцессы. Та же печать дает и много поддержки лучшим нашим начинаниям. А главное, будем верить, что дело, как жернов, перемелет все.

Я кончил, господа. Я утомил вас, но раз на все время, пока мы будем работать вместе в наших теперешних взаимоотношениях, я счел себя обязанным коснуться самых разносторонних вопросов, входящих в наше дело и окружающих его. Раз на все время, господа, я повторять этого не буду, могу вас успокоить, и вместе с тем [хочу] обратиться к вам с большой просьбой. Я прошу вас считать меня тем же, каким я был всю мою жизнь. Изменились мои обязанности, а сам я уже слишком много сил и души отдал нашему делу, как актер и автор, и измениться сам если бы я захотел, то не мог, ни по отношению к делу, ни по отношению к вам лично, дорогие и любимые друзья и товарищи. Во что я верил раньше, я верю и теперь, что я говорил и печатал раньше, говорю и теперь. Чего я хотел от на-

шего дела всю мою жизнь, я хочу и теперь. Изменились, может быть, частности, основы остались те же. Никаких тайн, никаких недоразумений, прямое и открытое отношение друг к другу — вот все, чего я хочу. Настолько прямое и открытое, что я заранее должен вас предупредить об одной отрицательной стороне моего характера.

Можете лично меня судить и бранить, говорить о каждом моем шаге как вам угодно, жаловаться на меня, ко мне относитесь, как хотите, — никакого влияния на наши отношения это иметь не будет. Я даю в этом вам мое честное слово, и вы можете ему верить. Я вступаю в эту должность с твердым намерением все влияние, все предоставленные мне директором права употребить на охрану и защиту ваших личных интересов — интересов в самом широком смысле этого слова — постольку, поскольку они не противоречат интересам нашего общего дела и насколько хватит моих сил. Но для того, кто не любит этого театра и не считает этих стен такими же близкими, как стены его дома, кто будет радоваться нашим неудачам, помогать им, подрывать бранью и насмешками репутацию того учреждения, которому мы служим и которое дает нам возможность делать дорогое дело, наполняет и осмысливает нашу жизнь, — для того я — чужой и далекий человек. Будем строго судить друг друга здесь между собою; в этой строгости — высшая любовь. Но вне своей среды мы должны быть, как один человек. Честь и интересы нашего дела — наша честь и наши интересы. Может быть, я не прав в этом взгляде. Но я таков. Поэтому я счел своим долгом предупредить вас об этом моем хоть пороке, если хотите. А с тем, кто сознательно будет вредить нашему делу, я работать не стану: уйдет или он или я. Иначе я поступить не в силах, если бы даже захотел.

Я дал себе слово открыть вам перед началом нашего большого и дружного труда все свое сердце, все свои взгляды, планы, цели, все крупное и все мелкое, что я передумал. Я это и сделал. Вы меня теперь знаете со всех сторон, и каким я вам выяснился из этих слов, таким я буду на деле.

Попробуем бодро и вдумчиво, не боясь неудач, не обольщаясь успехами, стойко и радостно работать рука об руку и итти к ясно горящей перед нами цели, попробуем любовью к делу и друг к другу раздавить всех дрянных червяков сомнения, неприязни и эгоизма, точащих иногда самые светлые души и зачастую губящих наши лучшие дни. Ставим себе девизом — не во имя успеха, а во имя дела, и дело даст рано или поздно все, чего мы вправе ждать от него и как частные люди, и как общественные деятели, и как художники, и, наконец, как слуги нашей родины...

* * *

Впечатление от моей речи, *кажется*, глубокое: поняли, что спасение и театра и труппы в напряженной работе. Отношение ко мне, *кажется*, искреннее и доверчивое. Фон Бооль с большим сочувствием и вниманием отнесся к речи. Против того, чтобы послать ее директору; вообще, он против каких бы то ни было моих непосредственных сношений с ним. Нелидов, со слов Гзовской, сказал уже фон Боолю, что я «игнорирую» в театре все, кроме актера. Гзовская откровенно говорит, что ничего не чувствует к Малому театру, кроме неприязни, и что он ей чужд. Рвется в Петербург, на Александринскую сцену.

10 августа говорил с составом «Самозванца» о пьесе. Ничего еще не готово у монтировочного отделения за все лето. Вообще монтировочная часть и особенно Божовский воображают, что в них весь центр тяжести театрального дела. Окончательно исчезло представление о том, что такое понятие об *обстановке*. Им кажется, что не она обставляет пьесу, а пьеса и актеры ее обставляют. *Пока начальником монтировочной части не будет управляющий труппою*, никогда не будет хорошей обстановки.

Начались параллельные репетиции *. Сразу заболела Яблочкина, через три дня на несколько дней Лешковская. Дублерки дали возможность все репетиции провести без отмены. Мало подходит к роли Щепкина. Мало интересна Смирнова. Может недурно играть Лепковский. Хорош Бравич. Очень хороша Лешковская. Яблочкина не дает ничего нового, но будет совсем на месте. Худолеев гораздо интереснее Климова. Талантлива Гзовская, тривиальна Берс.

22 августа. Состоялась монтировочная репетиция «Самозванца». Назначена была в 11 и началась во-время. Божовский явился в час и то по моему вызову. Коровин лишь вчера, 21-го вечером, в Кружке дал мне рисунки костюмов Самозванца (7), Марины (2), Корелы и Куцьки (1). Декорации ремесленно-декадентские. Божовский, не смысля ни уха, ни рыла в театральном деле, еще спорит с тем, что я указываю на необходимость убрать келью Марины камкой и тканями, о которых прямо говорит Самозванец в 7-й картине; непокрытые дубовые лавки ему кажутся «в стиле». По поводу моих замечаний о неудобстве колодца для постановки сцены в Китай-городе выразил требование, чтобы в монтировке по сантиметрам рассчитывались размеры сцены безо всяких перемен!! Тон наглый, нахальный и самоуверенный. Знаний никаких. Репетиция окончилась в 5 часов 55 минут, костюмы дам ужасны. Ни одного человека, который подбирал бы цвета. Надо для «Цезаря» запросить рисунки костюмов на первые же репетиции и потре-

бовать назначения Варвары Яковлевны. В 7—11 часов была репетиция «Идеального мужа». Климов как будто несколько живее, но у него никакого тона и мертвое, неподвижное лицо.

23 августа репетиция «Самозванца». В первой половине Правдин лучше ожиданий. Ко второй устал. Лучше ожиданий и Остужев и все вообще. Носов и Лошкарева ушли, не спросясь. Они вообще, особенно Носов, несколько медлительны, ленивы и своевольны. Общая дисциплина театра много лучше. Очень плох Осипов — Феоктистов. Сегодня от 9½ до 11 занятия с ним у меня. Вчера Гзовская увезла с монтировочной репетиции Коровина выбирать ей материи на костюм Марины: «художник-декоратор», зарабатывающий правдами и неправдами до 30—40 тысяч в год, на монтировочной репетиции не пробыл трех минут.

23 августа — 11 сентября. Ничего особенного не случилось. Божовский до 12 часов 15 минут не явился на первую генеральную репетицию «Идеального мужа» 2 сентября. Ничего не было готово. Успех «Самозванца» и «Идеального мужа». Небывалая осень — жара в театре чисто летняя. После первого представления «Идеального мужа» (3 сентября) пришлось по болезни заменить Лешковскую: хлопот никаких, сбор около 1950, замена Смирновой. Генеральные репетиции с печатью и публикой делают хорошее впечатление. Яблочкина в роли Чильтерн удивительно и красива и проста. Очень она обыгрывается и развивается. Гзовская дает в Марине и Мабель определенные и красивые рисунки. Кажется, она углубится.

«Дневник сезона 1909/10 года» *

1910. «Фигаро» и «Очаг». Юбилей Казанского. Нелидов служит в Конторе, но ничего поделать не может. Даже дружит со мною, ездим к Яру я, он, его жена, Яблочкина. Затем весною печатает статью «Второй сорт». Сезон заканчивается блестящим успехом «Фигаро» и «Очага». Еду за границу. Комо. Виши. Осенью с Нелидовым не кланяюсь. Он клянется памятью отца, что статьи Архелая не его. Я вынужден верить. Теляковский злобится на мой успех и придирается. Помимо меня, не отвечая на мое письмо, приглашает через Коровина Рощину-Инсарову, имевшую успех у Незлобина в «Анфисе» и «Обнаженной». Печать опять начинает травить театр. Материальный успех большой. Несмотря на постановку пяти классических пьес («Грех да беда», «Мария Стюарт», «Горе от ума», «Гроза», «Нора»), Теляковский обвиняет меня в том, что в репертуаре мало классиков. Но публика идет. Успех «Любовь — всё», «Мнимого больного», «Жулика», «Поля

брани». Материально сезон еще успешнее. Труппа продолжает относиться хорошо, но Бравич уже будирует не столько против меня, сколько против труппы. Смерть Л. Н. Толстого. Моя поездка в Ясную Поляну. Маруся приезжает с телом Толстого. Возвращаемся вместе... Коровин очень враждебен, Казанский очень дружит. Изумительная среда! Теляковский весь в их лапах. С осени назначен вместо Бооля — Обухов!

«Краткий перечень...»

ПИСЬМА ЮЖИНА П. П. ГНЕДИЧУ

1

21 июля 1910 года

Дорогой и милый Петя'

Действительно не поспел написать тебе на страстной. Не тебе надо рассказывать, почему. Меня прямо обозлил к концу истекший сезон, и я физически не мог опомниться и вернуть мыслям «потребную» ясность до конца июня. Я уехал из Москвы разбитый, и только двухмесячное отрешение от театра помогло мне вновь отыскать себя. Ты не сочтешь за хвастовство, если я с тобой поделюсь, так сказать, *конспективно* всем пережитым и ожидаемыми от сего результатами.

С августа прошлого года мне пришлось в течение девяти месяцев быть постоянно настороже против всевозможных враждебных ходов целого ряда лиц, которым поперек горла всякий прогресс, всякая удача Малого театра. Прежде всего к этой группе относятся деятели Художественного театра. Для тех порядок и приличная постановка дела у нас, наш малейший успех, самый зародыш нашей прочности — вопрос уже не самолюбия, а существования. Они знают отлично, что те гнилые, раскрашенные тряпки, которые привлекают к ним массу, не могут быть прочны, что их сила в нашей слабости и что их десятилетняя гегемония развилась в такую силу только потому, что у нас царил невообразимый хаос. В самом деле, вся машина была в Малом театре в руках администратора Нелидова и художественного режиссера Кондратьева бессменно десять лет кряду. Первый — ненавидит всеми силами души театр, отданный ему в управление, второй — любит его, как мать, которая наваливается во сне и давит насмерть любимого младенца. Вообрази умных, хитрых, полновластных у себя Немировича и Станиславского, которым противопоставлены в качестве полководцев противной армии подлый и глупый, невежественный и продажный Нелидов и нелепый, бессознательный Кондратьев. Второго за год до меня сменил Ленский. Нелидов

в один сезон довел его до того, что перед смертью Ленский умолял меня не допускать Нелидова к его гробу. Вообрази же, какая черная ненависть Нелидова встретила мое назначение. Знаешь ли ты, что он доходил до такой степени клеветнического восторга, что доносил на Ленского директору, будто он берет взятки с актрис за роли *сладкими пирожками*. Вообрази, что он делал этот сезон против меня. Ненависть его ослепляла до того, что он ругал готовящуюся к постановке пьесу с главной ролью его собственной жены, ругал в труппе, в публике и, наконец, в печати. Под таинственной маской некоего «Архелая» он помещал в «Русском слове» фельетоны, в которых применялись все способы подорвать и дискредитировать Малый театр и — главное — меня в глазах общества. Для этого он не брезговал *ничем:* он, уложивший Ленского в гроб своими доносами, клеветой, возбуждением против него и директора и всей *труппы*, которой он до меня был главным начальником, от которого зависели и прибавки, и пенсии, и увольнения и который систематически угнетал всех, кто был в мало-мальски хороших отношениях с Ленским, — этот самый Нелидов в статьях Архелая с подлостью и лицемерием неслыханно бессовестным прикрывается мнением, конечно, сочиненным, самого Ленского в своих травлях Малого театра. Заметь, что этот «Архелай» (кажется, сын Ирода, избивателя младенцев, и составлявший им опись по приказанию отца) и поныне чиновник особых поручений при Конторе императорских московских театров. Чудны дела господни!.. Какое же приобретение для нашего управления этот г... и почему с ним никак не могут расстаться, этого я до сих пор объяснить не могу ничем, кроме разве исторической особенностью русской администрации — самим себе и друг другу без всякой нужды пакостить, главное — самим себе.

Итак, сбоку Володя [Немирович] и Костя [Станиславский]; внутри Нелидов с супругою, под ногами, в виде pied à terre, типичная труппа русского театра, и талантливая клочками, и богатая отдельными дарованиями, и тоже клочками бездарная, неуравновешенная, которую я люблю, как любят группу детей, — словом, лучшая разновидность всего того, чем ты ведал так долго. Печальные режиссеры, то-есть отличные исполнители, но лишенные всякого творчества. Удельное княжество — монтировочное отделение. Все это в атмосфере современной русской драматургии, цену коей ты хорошо знаешь, в атмосфере полудоверия публики, да и то расшатанного десятилетней газетной травлей, врожденным протестом к «казенной сцене», и, наконец, в атмосфере тридцати полувластей, из которых ни одна не имеет настоящей власти, начиная, пожалуй, с самого директора, связанного контролем и кабинетом, кончая каким

угодно бутафором, не имеющим *власти подчиниться*, например, требованию ставящего режиссера. Во все это я окунулся сразу, никогда ранее не касаясь административной стороны. Да, театр я застал полупустующим, а репертуар — окончательно пустым: за десять лет *всё* согнали с репертуара, *все* ценные постановки!

Итак, девять месяцев напряженной, какой-то сторожевой службы меня до того замотали, что я обессилел и должен был, если не хотел надорваться, отойти от всех своих бесчисленных дум и мелких отражений всяких нападений, и вражеских и даже тех, которые носили характер даже предательский. Заметь, я из списка «утомительностей» совершенно исключаю а) начальственные трения, б) капризы и болезни артистов, в) необходимость играть самому большие роли и т. д., и т. д.

Но и во время двухмесячного отдыха, когда я *не мог*, физически *не мог* ответить даже на телеграмму, если она касалась театра, мой сон, выражаясь по-старинному, по-шиллеровски — «покой моих ночей», — отравляла мысль: «цо то бендзе? Цо то бендзе?»

Положим, прошлый сезон дал на круг на 75% более лучшего из прошлых — последнего. Положим, у меня уже есть три-четыре пьесы основного репертуара. Положим, труппа отчасти сплотилась, многое в ней изменилось к лучшему. Положим, положим, положим — и сколько бы ни клали, все-таки а) театр — та же азартная игра и все дело случая, б) властей, или, вернее, безвластий, все те же тридцать, а то и больше, в) враги озлобленнее и напряженнее, чем тогда, когда еще не так меня боялись, а друзья — все те же, какие и были, и т. д., и т. д. Цо то бендзе? Цо то бендзе?

Прости за искреннюю беседу. Изо всех, с кем мне пришлось работать долгие годы, ты, пожалуй, единственный, *очень* ценимый мною и очень близкий мне по духу, по всему складу человек, наконец, любимый и дорогой мне друг. Оттого и вылилось все в этом письме. Да еще оттого, что ты все поймешь с полуслова. Теперь перехожу к делу.

С 30 сентября по 3 ноября (тридцать пять дней) двадцать восемь репетиций отведено «Перед зарей». Руководствуясь твоим письмом, я распределил роли так:

	Главные исполнители	*Дублеры*
Нератов	Рыбаков	—
Биневич	Ленин [1]	Муратов [2]

[1] Игра Мелединцева [в пьесе Гнедича «Болотные огни». — *Вл. Ф.*], кн. Платона [в его же пьесе «Холопы»]. — *Прим. Южина.*

[2] Новый [актер]. — *Прим. Южина.*



А. И. Южин
1908 г.



А. И. Южин — Барсуков

„Утро делового человека" Н. В. Гоголя

Жмыров	Климов [1]	Лепковский [2]
Клим Петрович	Васенин [3]	Худолеев [4]
гр. Аракчеев	Айдаров	Бравич
Бакунин	Ашанин [5]	Георгиевский [6]
Егорыч	Правдин	Яковлев
Старик из Грузина	Падарин	Головин [7]
Елена Федоровна	Ермолова	—
Зина	Шухмина [8]	Салин [9]
Котик	Комаровская [10]	Садовская
Анфиса	Массалитинова	Рыжова
кн. Чернопятова	Никулина	Красовская [11]

По-моему, пьеса должна в этом составе итти превосходно. Ермолова и Рыбаков без дублеров, в случае их продолжительной болезни я приму экстренные меры, о которых сейчас трудно писать: мне, например, приходит в голову в этом печальном случае самому заменить Рыбакова. Мария Николаевна, слава богу, опасений не внушает. Оба они не любят дублеров или тем более очередных, а с их «любят — не любят» не считаться нельзя.

Носятся слухи, что ты написал новую пьесу, из петровской эпохи. Ты сам о ней пишешь глухо. Между тем Москве несколько обидно опаздывать *на целый сезон* с твоими пьесами. Надо нам с тобой об этом серьезно поговорить при встрече. Кроме того, Петя, у нас на носу юбилей 1812 года и 1613 — трехсотлетие царствования дома Романовых. Театру нельзя не отозваться на оба юбилея. Мне хотелось бы с тобою обсудить эти вопросы всесторонне и поделиться своими планами. Думаю все это сделать, когда ты приедешь в Москву для постановки «Зари». Режиссером я назначил С. В. Айдарова: ты, помнится, его помощью в прошлом году был доволен.

10 августа я буду в Москве, с 15-го начинаем репетиции. Проездом из-за границы я был на твоей старой квартире и оставил тебе карточку, так как собирался писать это большое письмо и не хотел ограничиваться ничего не говорящими записочками.

---

[1] Играл Луговицкого («Болотные огни»). — *Прим. Южина.*

[2] Играл Пестрядинцева («Болотные огни»). — *Прим. Южина.*

[3] [Играл] Будникова [«Болотные огни»] — очень талантливый актер. — *Прим. Южина.*

[4] [Играл] Эндогулова [«Болотные огни»]. — *Прим. Южина.*

[5] Новый, красивый, очень способный актер. — *Прим. Южина.*

[6] Экстерн. — *Прим. Южина.*

[7] Крутоплясов [«Болотные огни»]. — *Прим. Южина.*

[8] Новая, очень способная, дебютировала в «Цезаре и Клеопатре» с очень большим успехом. — *Прим. Южина.*

[9] Кэт [«Болотные огни»]. — *Прим. Южина.*

[10] Гризельдис [«Болотные огни»]. — *Прим. Южина.*

[11] Новая, способная. — *Прим. Южина.*

Обнимаю тебя и целую. Надеюсь, что если придется зимой невольно затянуть переписку, ты вспомнишь это объемистое послание и объяснишь запоздалый или короткий ответ не изменением моего искреннего чувства к тебе, а причинами временными и досадными.

Еще и еще тебя обнимаю.

Твой *А. Сумбатов.*

2

15 ноября 1912 года

Мой дорогой и милый Петя!

Втройне виноват перед тобою — за молчание на твои два письма и за то, что нехватило времени в субботу, 10-го, с тобою повидаться в Петербурге. Я был там от поезда до поезда, ехал к тебе в училище, но с одной стороны Невского видел тебя около часу едущим вверх. Сделал попытку нагнать тебя, но пока остановил своего извозчика да пока переезжал трамвайные скопления, твой извозчик тебя уже увез, так что, доехав до Публичной библиотеки и не нагнав тебя, я повернул обратно. Надеялся быть у тебя около шести, возможности не встретилось.

Все, что ты мне написал о мелких деталях постановки «Ассамблеи», сделано. И то, что ты заметил относительно разговора на сцене молодых артистов, особенно из тех, кто служит лет десять, совершенно верно: красота и настоящая, медведевская простота речи прививается им туго: на пути к ней лежит бревно Художественного театра, который систематически проводит мысль, что простота речи заключается в томительном и бессмысленном молчании целыми минутами, заполняемыми посторонними звуками и в удручающей, рыночной, или, вернее, лабазной, тривиальности. Вытесняю, насколько в силах, это губительное начало, но когда в душе у некоторых живет мысль: мели, старый дурак, благо имеешь право молоть, — трудно достигнуть правильных результатов. Но все-таки кое-что делается. «Ассамблея» идет полным ходом. Меньше чем в месяц двенадцать аншлагов; будет, если ничего не случится, еще гораздо больше. Билеты берутся в день выхода репертуара, и долго так будет.

Умер Бравич. Жаль его очень. Сегодня схоронили. Две-три газетчонки попытались было напечатать, что «последний год у Бравича с Южиным были нелады, и он, Бравич, почти ничего не играл». Не говоря о том, что и посылка и заключение фактически неверны, ибо если кто и будировал, то не Малый театр против него, а он против Малого театра, и все-таки мы расстались в отличных отношениях, а играл он чуть не ежедневно, но какова этика и понятие о ней у гг. журналистов; если бы и бы-

ли нелады, то, по их мнению, неизбежным следствием их должно было быть то, что он ничего бы не играл!! Ну, все это к слову. Погано на этом свете, господа!

Твой *А. С.*

3

23 ноября 1913 года

Я перед тобою виноват молчанием, мой дорогой и милый Петя, и объяснять его причины, за полной их очевидностью, не буду. «Ассамблея» в сорок второй раз, правда, 21 ноября, но дала аншлаг. По болезни Рыбакова она прошла меньше, чем могла бы, раза на два. Делала она в текущем сезоне так: 2 сентября. Понедельник — 932 20. 27 сентября. Пятница — 956 68. 3 октября. Четверг — 1024 93. 8 октября. Вторник — 968 53. 27 октября. Воскресенье — 1555 10. 21 ноября. Четверг (Введение) — 1571 50.

Я надеюсь довести до пятидесяти раз в этом сезоне. «Реагировать» на это советую телеграфически.

Теперь о будущем сезоне.

Я буду говорить с директором о «Декабристах», которых мне очень хочется включить в репертуар. Кстати, непременно пришли мне возможно скорее экземпляр: мне надо их хорошенько возобновить в памяти. Говорить я буду о том, чтобы он поднял вопрос о их разрешении, но гораздо будет проще, если можно будет представить ему *уже разрешенную пьесу*. Подумай, как это сделать. Тогда никаких препятствий к ее постановке он не найдет, я уверен. Но ставить вопрос о его хлопотах о разрешении я считаю рискованным. Во всяком случае, я все сделаю, что надо. Обойтись без твоей пьесы в будущем сезоне мне очень бы не хотелось, и, если с «Декабристами» дело не наладится, я умоляю тебя дать ту, которою ты брюхат, как ты пишешь, но, ради бога, не позднее, — ну, конца февраля. Пока же я в своем carnê распределяю сезон с «Декабристами».

Дела здесь сложные и скверные... Пришлось мне выдержать напор всей рецензентской братии за снятие «Лекаря поневоле» в постановке Комиссаржевского и Браиловского со Щепкинского юбилейного спектакля. Дрянное искусство. Идет «Лекарь» без щелчка, и скоро я совсем его сниму. Но из Ком[иссаржевского] может быть, в твердых руках, без покровительства высших чинов, толковый режиссер.

Обнимаю тебя, целую и прошу: не жди от меня аккуратной *общей* переписки (это письмо я тебе пишу в 4 часа ночи), но знай, что я на всякое деловое письмо отвечу немедленно, и каждое твое общее письмо для меня настоящая радость.

Твой *А. Сумбатов.*

4

9 сентября 1914 года

Мой дорогой и милый Петя!

Получил твое письмо, как всегда, в тот момент, когда собрался писать тебе. Надо тебе сказать, что война еще в июле помешала и тому письму, которое я тоже собрался тебе писать, как только вернулся из-за границы. Кроме почтовых затруднений, меня удержало то, что я решительно не представлял себе, во что выльется предстоящий сезон, то-есть явится ли театр связанным с жизнью и ее грозою или будет болтаться довеском, пожалуй — ненужным. Пока я пришел к выводу, что чем меньше драматический театр отражает настоящее, тем он — относительно — более находит в публике отклика. В балете и опере — другое: туда больше ходят, если находят связь с войной.

И это понятно. Внешняя сторона событий — подъем масс, победные вести, союз великих государств и все такое — находит отзвук в героических звуках и гимнах, в красоте балетных поз и танцев. Внутренняя сторона переживаний слишком сложна, глубока, болезненна, и ее теперь на сцену драмы выносить еще не время: слишком точится сердечной кровью. Обществу хочется не прямого воспроизведения своих страданий, хотя бы пьесами только аналогичными с современностью, а не современными в полном смысле. Ему нужны пьесы, не касающиеся больных свежих ран, дающие передохнуть от переживаемого, отвлекающие от назойливой боли настоящего. То, что переживается сейчас, материал будущей и, пожалуй, действительно новой драмы. Но, повторяю, пока все это еще наблюдения нескольких дней сезона, и наблюдения, не лишенные субъективной окраски.

Ради бога, если можно, *немедленно* пришли мне свою пьесу. Если захочешь, поставим ее в этом ноябре, а если сезон будет дурной, — отложим до будущего. Но знать ее мне нужно немедленно.

Крепко тебя целую и жду письма и экземпляра.

Твой всегда

А. Сумбатов.

5

25 марта 1915 года

У меня, мой дорогой и любимый Петя, период прострации, наступающей ежегодно к апрелю, а в текущем году одолевшей меня раньше. Вот истинная причина моего молчания. Каждый день я мучительно думаю: опять я не написал тебе, и все-таки молчу.

Причина прострации, полагаю, кроется в сознании полной бесплодности затраты энергии и, пожалуй, кое-чего и более цен-

ного на дело, в котором существующие условия (и бытовые, то-есть артистические, и внешние, то-есть административно-служебные, да, пожалуй, и художественные, то-есть размеры и формы наличной талантливости и способы ее восприятия и оценки и печатью и обществом) произвели непоправимую и все увеличивающуюся брешь. И в эту брешь прорывается все напористее и шумнее поток пошлости, в нем же тонет и здравый смысл и ценность красоты.

Все это очень обобщено. Но говорить о мелочах и подробностях, когда трещит главное, и больно и бесполезно. То, что ты мне пишешь, для меня не новость: я все это давно наблюдаю. И давно убедился, что весь позвоночный столб дела искривлен систематически, настойчиво и властно. Еще один вопрос меня тревожит — и то смутно и лениво — зачем, кому и какая польза от этого искривления? И не нахожу разумного ответа... А ведь «какой прямой цыган был». Если и не совсем прямой, то склонный выпрямляться — и искривили.

Тебе покажется странным сопоставление, но, вообрази, я все-таки скажу: весь ужас русского театра в том, что внес в него Московский Художественный театр. Если бы ты видел, что за ужас Пушкинский спектакль.

Жду твоей пьесы нетерпеливо и обнимаю тебя крепко.

Твой *А. Сумбатов.*

ПИСЬМО ЮЖИНА О. А. ПРАВДИНУ

18 июля 1916 года

Дорогой Осип Андреевич!

Сердечно благодарю тебя и за милое письмо и за прекрасно сделанную сводку пьесы [«Шейлока» Шекспира. — *Вл. Ф.*]. Представь, она вполне совпала с моею, но заключительный монолог мне в голову не приходил. Мысль эту я считаю вполне удачною и принимаю с тем большим удовольствием, что и в переводе и — главное — в подлиннике, если память мне не изменяет, стоит отрывок речи Солонио в кавычках. Конечно, маскарад необходим. Это было очень красиво у мейнингенцев и очень напоминало карнавал в Охотничьем клубе у художественников, в доисторические их времена. Я буду готовить роль по этой схеме, какую ты прислал, и очень еще раз тебя благодарю. Переговори обо всем с Иваном Степановичем [Платоном] и передай ему, что я его прошу только сделать необходимые купюры во второстепенных сценах и монологах, заранее выбросив все, что

не существенно. Это необходимо, иначе сцены будут утомлять. Конечно, речь идет о разных экспозиционных сценах.

Да, друг, тяжело нам с тобою и еще очень немногим — изображать из себя одиноко торчащие старые деревья в молодой поросли. Тяжело по многим причинам. Могло бы быть гораздо легче, если бы начала новой школы вот уже восемнадцать лет не искажали существа нашего большого и важного дела, а главное — если бы не утрачены были в бурном успехе этих начал дорогие старые ценности, особенно главнейшие из них — углубленность личного актерского творчества, строгость к себе и личная ответственность актера за свои создания. Nature morte [1] не в одной опере, да и там декорации, и хоры, и все прочее не заменяют обаяния главных сил. По-моему, спасение театра — в суровой требовательности к себе, и она должна проснуться в русском актере сильнее, чем последние десятилетия.

Но и помимо всего до слез жаль Костю [Рыбакова] * и Всеволода [Лазарева]. По-моему, Всеволоду все же легче. Но эта ужасная полужизнь, особенно если в нем теплится сознание, — просто сил нет об этом думать. Мне эти известия в Тифлисе отравили половину всего, а здесь еще подбавило. Будем бодриться, пока есть силы, по поговорке.

Обнимаю тебя горячо, думаю быть в Москве 15-го утром. Крепко целую ручки Марии Николаевны — воображаю, как ей тяжело. Маруся шлет Вам обоим свой горячий, сердечный привет вместе с Катей.

Сердечно твой *А. Сумбатов-Южин.*

---

[1] «Мертвая природа» — одно из постоянно употребляемых Южиным выражений, т. е. вся «вещественная» сторона спектакля: декорации, обстановка, мебель и т. д. — *Прим. ред.*

1917 — 1927 годы

После отречения императора Николая Александровича от престола и образования Временного правительства был назначен комиссаром Государственных московских Большого и Малого театров 7 марта. В первых числах апреля того же года представил комиссару над б. «министерством двора» Ф. А. Головину проект о полном разделении управлений Большого и Малого театров. Остался комиссаром по Малому театру и Конторе. В июне разделил и Контору на две канцелярии — Большого и Малого театров. Комиссары переименованы в уполномоченных по Большому и Малому театрам с правами директоров этих театров. После дней Октябрьской революции до 1 сентября 1918 года оставлен в должности уполномоченного. Выработал Временное положение Малого театра, утвержденное наркомом А. В. Луначарским, в феврале 1919 года выработал Основное положение, также им утвержденное. По обоим положениям театр автономен, и управление его выборное, утверждаемое правительством. По временному положению во главе управления стоял Совет, выделявший трех членов правления как исполнительную власть. Я отказался войти в правление и оставил за собой должность председателя Совета. По основному положению 1919 года, во главе управления стала пятичленная выборная Дирекция. Я был избран председателем Дирекции и два раза был вновь переизбираем, всегда единогласно.

«Записи...»

ПИСЬМО ЮЖИНА П. П. ГНЕДИЧУ

21/8 мая 1918 года

Дорогой и любимый Петя!

Прости за долгое молчание. Возился с организацией Малого театра на будущий сезон, к которому (с 1 сентября) я

заканчиваю свои полномочия, оставаясь председателем Совета: переговоры об утверждении властью нашего нового Временного положения, болезнь, работа по петроградскому Малому театру, наконец, домашние горести (брат жены убит в Калужском уезде, о судьбе остальных нет сведений) и т. д., и т. д. лишали какой-нибудь возможности тебе написать.

Выдай доверенность Кондратьеву Ив. Макс., он здесь получит все деньги за «Декабристов», а Е. П. Карпов по его сообщению о цифре передаст тебе. По моему расчету, за одиннадцать представлений более 3000—3300. Аншлаги все время на всех пьесах. Грядущее Малого театра выяснилось... на бумаге, подписанной представителями правительства. Мы, по Временному положению, самостоятельны в своем управлении. Оно состоит из: а) Совета (права директора б. императорских театров, но расширенные) и б) правления — из трех лиц, избираемых Советом — исполнительная власть. Никакого вмешательства извне в эту систему Временное положение не допускает. Я избран председателем Совета, без утверждения которого не может быть никто приглашен или удален, включена или снята пьеса, произведен расход, введена годовая смета и т. п. Словом, правительство требует лишь отчета и в числе двух-трех делегатов имеет право участвовать в Совете с паритетными правами с остальными членами. По Временному положению, мы внепартийны и свободны. Как повернется жизнь — будет видно.

Правление состоит из члена по художественной части (б. управляющий труппою) — П. М. Садовский, по административно-финансовой — И. С. Платон и по хозяйственной — С. А. Головин.

При Малом театре состоит канцелярия (б. Контора, б. канцелярия уполномоченного), состоящая в ведении правления. Численно она сведена будет к десяти-двенадцати лицам (управляющий канцелярией, заведующие режиссерским, административным, бухгалтерским, хозяйственным и постановочным кабинетами и пять-шесть писцов). Ведает контролем ревизионный комитет. В него входят четверо выборных от состава театра и несколько лиц (по усмотрению правительства). С заключением этого комитета представляется годовая смета, и бюджет, им установленный, ведется Управлением, то-есть Советом и правлением. На решение Совета нет апелляций.

Вот тебе общие черты нашей конституции. Что из нее выйдет, покажет будущее. Пока дисциплина полная. Обнимаю тебя крепко.

Твой *А. Сумбатов.*

ПИСЬМО ЮЖИНА Д. Х. ПАШКОВСКОМУ

24 августа 1918 года, Москва

Многоуважаемый Донат Христофорович!

Я получил Ваше письмо * и сообщил его Совету. Те списки, которые Совет Александринского театра желал бы, по Вашему письму, получить от Малого театра, конечно, будут ему доставлены, как только окончательно выяснится наш артистический, технический и служебный состав. Некоторые условия времени затянули его образование. Как и у Вас, кажется, несколько артистов, правда, не главных, но нужных по репертуару, уехали на юг и частью отрезаны, частью боятся вернуться в голодающую столицу. То же наблюдается и в отношении лиц других категорий. Приходится заменять их, и это задерживает печатание списков. Думаю, что в месячный срок, если не раньше, эти списки будут готовы и доставлены Вам.

Лестное и любезное приглашение пленума, как мне телеграфировала Вера Аркадьевна [Мичурина. — *Вл. Ф.*], Совета Александринского театра сыграть у Вас Фамусова и наши переговоры об этом с Вами — скажу по чистой совести — «спокойного лишили сна», как говорят о леди Макбет. Отказать в такое трудное время в возможном содействии делу государственных театров я не считаю себя вправе, но, говоря откровенно, до того волнуюсь предстоящим выступлением у Вас, что был бы рад каким-либо «независящим обстоятельствам», которые сняли бы с меня данное Вам слово.

Я играю Фамусова таким, каким я его наблюдал с детства в самых разнообразных проявлениях. Я десятками знал, если можно так выразиться, его родных детей и внуков, к старости всецело принявших внешность и сущность своего отца и дедушки, так сказать — создавших себя по его образу и подобию. В создании моего Фамусова я шел прямо от них, а не от тех великих сценических его воплощений, к которым приучил публику, критику и актеров наш театр в лице Самарина, Ленского, Давыдова и Рыбакова, с которыми я играл Чацкого с 1882 по 1902 год, а с последним Репетилова. Мое толкование роли может показаться Петрограду чуждым и странным. Я, например, считаю, что в IV действии, неожиданно увидев Софью (которая «сама его безумным называла») с Чацким, он переживает истинную трагедию, а вовсе не добродушно-сердитое настроение полукомического оттенка, которое почти все основано на фразе «ни дать, ни взять она, как мать ее, покойница жена» и т. д. Каков бы он ни был сам по себе, но в эту минуту он подавлен своим позором, который *для него* страшен и грозен, — основательно или нет — другое дело. В эпоху Грибоедова Фамусов —

объект сатиры гениального автора. В нашу эпоху — это историческая фигура, типизирующая весь склад русской жизни той полосы; Фамусов не родился барином: это не Голицын, не Нарышкин и т. д. Он, как и Молчалин, столбовой дворянин, женившийся на сестре Хлёстовой, он — служилая знать, но знать несомненная, сама себя создавшая, как Максим Петрович, путем стучанья об пол лбом и затылком. Фамусов не только представитель, он — творец, один из творцов того мира, который его окружает и создает горе уму. Но он и умен, умен по-своему, но очень умен: на таких умах, как на дрожжах опара, взошла и процвела старая Россия. Они создали свой мир, ценили его, отстаивали всеми путями и боролись за его власть и давили свободную мысль... на свою же погибель. Все эти стороны гениальные исполнители, мною перечисленные, оттеняли каждый по-своему, но ни один не опускал их, не затушевывал. Эти черты в их бесподобной игре были намечены с достаточной рельефностью, но для меня они — первенствующие, освещающие всю роль.

Этим я вовсе не хочу сказать, что весь и всегда Фамусов на всем протяжении комедии лишен своих комических сторон. Если бы я это думал, я напоминал бы тех актеров, которые воображают, что герои не спят, не едят, а только совершают подвиги, злодеи злодействуют, а нотариусы составляют акты и ничего больше не делают.

Вся трудность моего замысла роли в том и заключается, чтобы дать и *Павла Афанасьевича* со всеми смешными сторонами частного человека, бытовыми чертами барина — бездельника по убеждению, обжорливого, хитрого, похотливого, по-своему даже добродушного, шлепающего туфлями по всему дому ни свет, ни заря от старческой бессонницы и щупающего хорошенькую Лизу, и *Фамусова* — знать, патриарха и крепостника, который совершенно искренне желает «собрать все книги бы да сжечь», ссылает в работу и на поселение и испытывает жгучую боль оскорбленного в своей семейной чести отца, когда узнает дочь в женской фигуре, освещенной огнем свечей в руках его челяди, и т. д. Зализать эти редкие, но громадной важности моменты роли, не дать в них фигуры Фамусова во весь рост — значило бы лишить образ того значения огромной исторической силы, которая царила два века не личным, комическим часто, внутренним содержанием своих выразителей, а своей сущностью, теми началами, которые ею утверждались в русской жизни. И это надо сделать вовсе не в целях дешевого обличения и не в его тонах, а в целях художественной правды и правильного исторического освещения наиболее цельной и правдивой фигуры прошлого *.

Эта двойственность задачи и представляет огромные трудности. Я работаю над ними в том театре, с которым я связан всем своим существом длинным прошлым и недолгим будущим. Ничем из своего взгляда я не могу поступиться, как не могу поступиться и теми формами исполнения, в которые я его облек. Поэтому выступление мое в Александринском театре в этой роли требует, чтобы Совет, руководящий его художественными работами, знал это заранее. Поэтому я пишу так подробно об этом Вам, как представителю Совета, уполномочившего Вас вести со мною окончательные переговоры, и прошу Вас сообщить это письмо его пленуму.

Теперь, согласно нашему уговору, жду *не позднее 31 августа:*

1) Всех тех документов, которые нужны для беспрепятственного приезда в Петроград и возвращения в Москву.

2) Билета и купе в спальном вагоне, конечно — за мой счет, но добытых Вами, ибо я в этом бессилен.

3) Кроме того, напоминаю Вам Ваше любезное согласие устроить мне комнату в бывшем доме Дирекции на время моего приезда как на репетиции (я приеду 5 сентября, буду репетировать 6, 7, 8 и 9, уеду 9-го вечером), так и на спектакли (приеду 14-го утром, уеду 19-го вечером, сыграв в шесть дней четыре раза) и кого-нибудь для необходимых услуг.

Затем маленькая полущекотливая просьба: не в дороге, а на месте я, по словам Хлестакова, совершенно издержался, и если бы Вы перевели мне к этому же сроку одну тысячу из условленных четырех, я был бы Вам очень обязан. Но это не есть непременное условие, как три пункта о разрешении, билете и помещении, и, если по формальным причинам это невозможно, я устроюсь.

Но если к 31 августа я не получу Вашего уведомления, разрешения и билетов, то я сочту, что произошли те независящие обстоятельства, о которых я писал выше, и — говорю совершенно искренне — почувствую большое облегчение: очень меня это волнует, и за последний год работа по театру меня очень утомила именно волнениями. Кроме того, мы с 10 сентября приступаем к репетициям «Посадника» А. Толстого, в котором я играю Глеба, и только искреннее желание быть, чем в силах, полезным Александринскому театру в трудную для государственных театров годину и моя горячая любовь к товарищам петроградцам, с которыми как автор я связан долгими тридцатью семью годами и двенадцатью пьесами, обязанными своим успехом таланту живых и покойных славных александринцев, заставляют меня согласиться на дорогое и лестное, но очень волнующее меня приглашение. И если судьбе угодно будет

снять с меня это, я буду благодарен. Но сам от своего слова не откажусь.

Не откажите передать дорогим и глубокоуважаемым Вере Аркадьевне [Мичуриной], Надежде Сергеевне [Васильевой], Марии Александровне [Потоцкой], Роману Борисовичу [Аполлонскому] и всем, кто меня помнит из александринцев, мой сердечный привет и принять уверение в искреннем уважении и преданности.

А. Южин.

P. S. Да. Костюмы Фамусова я привезу свои, московские, парики тоже.

* * *

Выступал 14, 16, 18 и 19 сентября 1918 года в Фамусове. 19 сентября был избран почетным членом Государственного Александринского театра всем составом театра — артистическим и вспомогательным. При открытом занавесе был подан малый венок с требованием надеть его на голову, что я наотрез отклонил, и объявлено об избрании [1].

ПИСЬМО ЮЖИНА П. П. ГНЕДИЧУ

29 марта 1919 года

Дорогой и милый Петя!

Прости, ради бога, за долгое молчание. И оправдываться не буду — вся жизнь так складывается, что бьешься целый день до изнеможения, а назавтра оказывается, что все, достигнутое невероятным напряжением воли, труда и энергии, ничего не стоит, рассыпается, как труха.

Знаменитый декрет о директории в театрах вызвал необычайное напряжение вновь, каторжное напряжение, приведшее, повидимому, к удачным результатам для Малого театра, но надолго ли, ведает бог. Вместо временного нам утверждено Луначарским Основное положение, на тех же принципах автономии, на каких было строено первое. Кроме того, наша директория в составе всех пяти членов не назначается, а избирается театром, состоит из трех директоров по художественной, административно-финансовой и постановочной частям, избираемых труппою, и одного директора по хозяйственной части, избираемого всем остальным служебно-техническим составом театра. По избрании этих четырех директоров избирается уже не группами, а всем театром, то-есть труппою и всем вспомогательным составом, пред-

[1] Запись карандашом на письме александринцев от *24 августа 1918 года.*

седатель директории, объединяющий все работы по управлению и руководящий всею художественною, служебною и материальною его деятельностью. Он же составляет план труппы, репертуара и режиссерской работы сезона. Вчера, 28 марта, в директора избраны по художественной части — Садовский, по административно-финансовой — Платон, по постановочной — Головин и по хозяйственной — Остужев. Председателем я. Пока не знаю окончательно, приму ли. Зависит от ряда условий. Вяжет меня то, что я избран и труппою и всем служебным составом закрытою баллотировкою почти единогласно: и в том и в другом составах поданы были записки с другими фамилиями, кроме моей, всего две-три, а баллотировало сто семьдесят пять человек. Если из этого вычесть мою записку, поданную, конечно, не за себя, получится еще на одну меньше черняков. Вот я и терзаюсь: как уклониться от избрания? Я объявил, что принимаю условно, если будет удовлетворен ряд нужд театра, между прочим — отведение помещения для студий, училища, репетиционной сцены и т. д. Но к работе надо приступать немедленно, главное — по репертуару. А у меня, кроме того, тяжелое горе: мой племянник, сын покойного А. П. Ленского, Сасик, выросший на моих глазах, умер в три дня от испанки. Мать и тетка (моя жена, любившая его, как своего сына) буквально убиты горем, а жена его почти сходит с ума. Тяжело невыносимо.

Пожалуйста, дорогой Петя, найди средство поскорее переслать мне свою новую пьесу, о которой ты мне писал в последнем письме. Я должен представить директории на обсуждение план сезона уже к пасхе, чтобы использовать лето для работ по постановке.

Крепко и горячо тебя обнимаю. Напиши мне, как налаживается дело в Александринском театре. Меня очень интересует.

Твой всегда

А. Сумбатов.

ПИСЬМО ЮЖИНА П. А. КРОПОТКИНУ *

11 июня 1919 года, Москва,
Б. Палашовский пер., д. 5, кв. 7

Глубокоуважаемый князь Петр Александрович!

Не знаю, как и выразить Вам мою благодарность за Ваше письмо * и дорогое внимание. Только Ваш скорый отъезд мешает мне просить Вас разрешить мне лично быть у Вас теперь

же, в эти два дня до Вашего отъезда. Так дорого, так глубоко ценно было бы насладиться Вашею беседою и не об одном театре.

Ваше письмо я сохраню, как драгоценность. А пока прошу позволения поделиться с Вами несколькими мыслями, которые после Вашего письма стали еще отчетливее и четче проступать сквозь мои сомнения и колебания *.

В 1881 году, чувствуя себя не в силах, во-первых, бороться с непреодолимым влечением к сценической работе, а во-вторых, служить надвигавшейся реакции, я пошел на сцену, порвав временно даже с любимой семьей. Счастье мне помогло: я прямо со студенческой скамьи попал в единственный тогда театр с глубокой художественной и идейной сущностью, хотя и не вполне свободный от сильного налета того, что мне всего ненавистнее и в искусстве всех родов и в литературе: от каботинажа *. В тогдашней труппе образовался наш кружок — Ермолова, Лешковская, Ленский, Рыбаков, я, вся тогдашняя молодежь среди крупных и талантливых представителей труппы 50-х и 60-х годов, связывавших нас с прошлым Малого театра эпохи Щепкина и Мочалова, и этот кружок, очень сплоченный внутреннею близостью, безо всяких программ, чисто интуитивно (что и отвечает артистической природе) поставил своей кардинальной задачей * всеми силами бороться со всем пошлым и дрянным, что наносила жизнь на театр, особенно в руках тогда управлявших им чиновников. Не порывая ни на минуту связи с огромными достижениями предшествовавших художников сцены, но и не останавливаясь на них, не застывая, «волнуясь и спеша» *, мы и по художественным и по идейным побуждениям прежде всего стали работать над героическим репертуаром: *впервые*, после еще николаевского запрета, на русской сцене и именно в Малом театре раздались пламенные тирады Рюи Блаза, Эрнани, Позы (без вычерков), Эгмонта, Карла V; нами был сыгран почти весь Шекспир, много Шиллера и Лопе де Вега — всего не перечтешь в кратком письме. «Горе от ума» и «Ревизор» со всем, что они породили, привлекли к себе, кроме нас, еще огромные таланты двух Садовских, мужа [сына Прова Михайловича] и его жену (игравшую 31-го при Вас графиню-бабушку), Медведеву, Федотову, Макшеева, Горева, Акимову, Никулину и др. Шли десятилетия. «Одних уж нет, а те далече» *, и из этой труппы нас осталось немного к тому времени, когда театр как таковой призван силою жизни к великой задаче наших дней — очеловечить образами и художественными воздействиями души людей, вырвавшихся из темных бездн былого рабства и — увы — принесших в новую жизнь не по своей вине все то, что оно им привило за их долгую и страдную

жизнь, приобщить их к великой красоте творчества и освободить от той паутины, которой их обвило прошлое.

Так я смотрю на театр, и Вам теперь понятно, глубокочтимый Петр Александрович, почему я так пытливо вглядывался в Ваши глаза в моей уборной, дорожил каждым Вашим словом и почему, наконец, в моей благодарности за Ваше письмо главную роль играет гордость за театр, который выдержал трудный экзамен перед человеком и огромной общественной яркости, и великого политического значения, и высокого художественного вкуса, видавшим величайшие образцы русского и мирового сценического творчества, а к тому же, несомненно, придающим театру то значение, в которое я верую. Для меня театр призван именно теперь дать русскому народу больше, чем могла бы дать та формальная, принудительная область других факторов его духовной жизни, которая теперь ему открывается, — официальная церковь, тенденциозная наука и — как это ни больно — выветрившаяся литература, заблудившаяся в трех соснах до безвыходности *... Вы могли — и имеете право подумать — «Vous êtes orfèvre, m-eur Josse» [1]. Может быть.

Ни одно доброе дело не остается без возмездия, глубокоуважаемый князь Петр Александрович, и я нашел средство отомстить Вам за ту радость, которую я испытал, читая Ваш анализ моего Фамусова. Позвольте поднести Вам мою книжку о Грузии *, — первый и, бог даст, единственный мой опыт литературного вмешательства в политическую жизнь. Мне, как грузину по отцу, любящему всей силою души мою если не родину (я русский по матери и туляк по рождению и детству), то отечество и притом столько же, сколько и родину, в грозный час не под силу было удержаться и от желания и от обязанности объективно и искренне, вполне беспристрастно и по возможности сжато осветить вековой период русско-грузинского объединения. Если, несмотря на удручающую корректуру, кое-где искажающую смысл, Вы, в довершение Вашей доброты, уделите Ваше дорогое внимание моей работе, я сочту себя поистине и без всякого преувеличения неоплатным Вашим должником.

Лишнее говорить, что в будущем сезоне каждое Ваше посещение Малого театра будет для него вкладом в его работу, а для меня — настоящим счастьем.

Высокоуважающий Вас и душевно преданный

кн. *А. Сумбатов-Южин* *

---

[1] «Вы золотых дел мастер, господин Жос». Цитата из комедии Мольера «Любовь — целительница». Употреблено в смысле «Вы знаток своего дела». — *Прим. ред*

ПИСЬМА ЮЖИНА П. П. ГНЕДИЧУ

1

18 сентября 1919 года

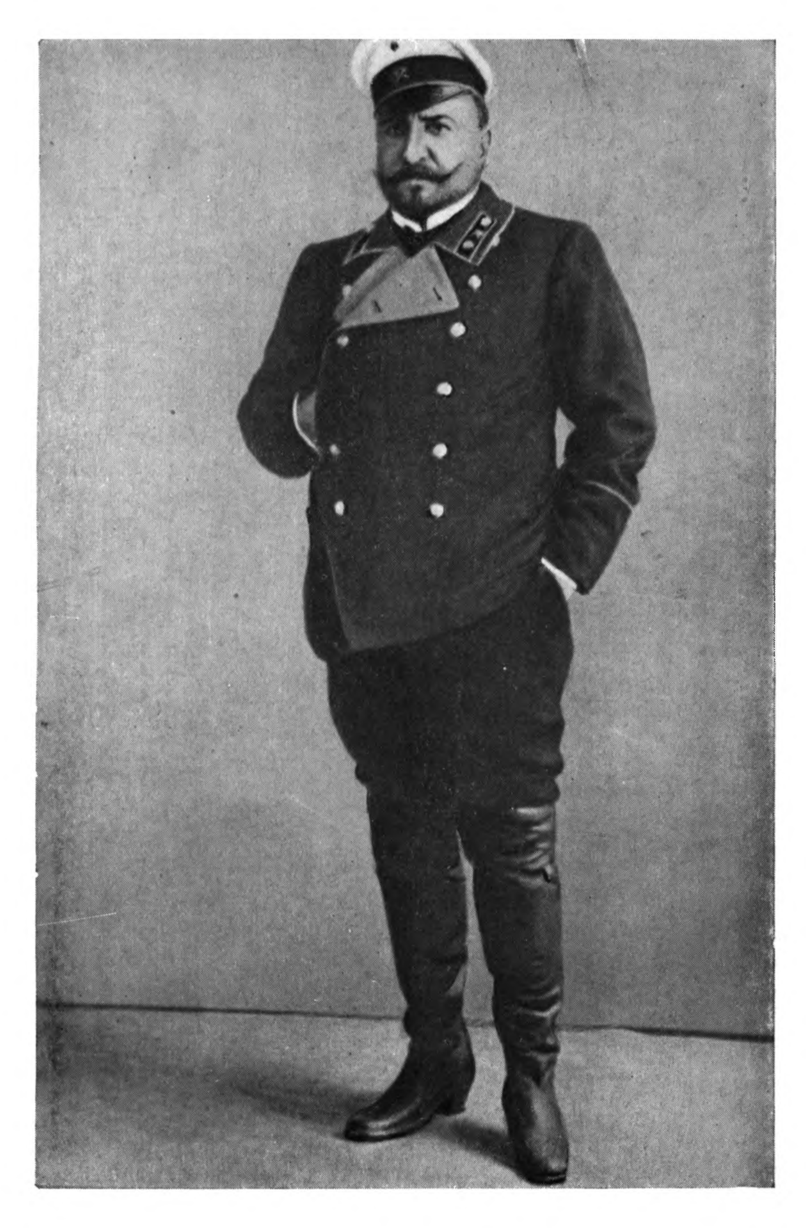
На этот раз, дорогой и милый Петя, я опоздал встречным письмом — и случайно. Именно в день, когда я получил твое, я хотел тебе писать, но тот вихрь, который мешал мне раньше, закружил меня с особенною силою, и я пишу только через добрую неделю после того, как наконец собрался.

Никогда так ярко и отчетливо не проступала наружу l'improductivité slave, как в наши дни. Все соотчичи только и знают, что ныть *, ныть без конца, и ждать, что с неба посыпятся дрова, керосин, масло и сардинки. Но твердо уверены и в том, что их все равно придется покупать у спекулянтов, и сами до того блаженного времени изо всех сил спекулируют, чтобы зашибить деньгу. Спекулируют не на одном сахаре или муке. Спекулируют на том, чтобы подороже продать свои трудовые часы или способности, — безразлично какие: физические или интеллектуальные, — и как можно меньше отпустить за полученную цену и часов, и способностей, и продуктов того или другого. Все ложится на те единичные исключения, которым совесть или привычка не только не позволяют практиковать этой системы, но которых эти убыточные свойства еще заставляют удваивать свое напряжение, чтобы всякое дело не застопорилось и не стало окончательно. При этом общем настроении вообрази, зная привычки театральных деятелей, что происходит у нас. Я добросовестно, не по долгой связи и симпатии, а по справедливости, выделяю Малый театр, хотя и не сполна, из этой категории. Пожалуй, еще бывший театр Корша, где собрались отличные работники. Но вообще — вакханалия халтуры. И — поверь — дело кончится тем, что придется беспощадно отмежевываться от девяти десятых «профессионалов», чтобы спасти хоть... воспоминание о театре.

Настроение у меня ужасное. Ощущение такое, точно я, как безумный, стараюсь голыми руками поддержать со всех сторон рушащиеся стены.

Театр Корша обратился к тебе с просьбою (этим летом) разрешить ему постановку «Старого Петербурга». Ты, кажется, ничего не ответил. Должен тебе сказать, что театр положительно хороший и дисциплинированная, талантливая труппа.

Напиши мне, пожалуйста, нужно ли еще прислать свои биографические сведения для энциклопедического словаря или я уже опоздал.



А. И. Южин — Тамерницын

„Вожди“ Сумбатова



А. И. Южин — Фигаро
„Женитьба Фигаро“ Бомарше

Если приеду в Петроград, непременно сыграю кн. Александра в «Холопах». Я очень люблю роль. Пришли мне «Обрыв», о нем давно грезит Ермолова. Можем его поставить в будущем же сезоне. В этом она ничего не хочет и не может играть. Даже в свой пятидесятилетний юбилей выступает в одной сцене из «Царя Бориса». Прости бессвязное письмо.

Очень устал и измучился.

Твой *А. Сумбатов* *.

2

31 декабря 1919 года

Дорогой и любимый Петя!

Действительно я глубоко замолчал. Но если бы ты знал, сколько мучительной, беспрерывной возни с театром, сколько верст ежедневно приходится проделывать пешком, сколько хлопот и сколько важной работы. Ведь я, например, уже три месяца ежедневно не только репетирую Ричарда III и часто играю, но еще вожусь с ежедневными, непрерывными и скучными ходатайствами о каждом лоскутке холста для декораций, о каждой сажени дров для театра. Я весь ушел в Малый театр, и если я его держу кое-как, то и он является для меня теперь единственным делом, которое наполняет мою жизнь, а пожалуй — и осмысливает ее.

Сборы у нас непрерывно полные. Кончина О. О. Садовской — без преувеличения незаменимая потеря именно для русского искусства, так как никто из актеров так не умел и не умеет воплощать Россию на сцене говором, лицом, всем существом. Надолго сойдет с репертуара несколько ценных пьес, в которых нельзя ее заменить. Я ее очень берег: играла она, когда хотела и что хотела. Она очень ослабела последние годы: почти ослепла, несколько раз болела воспалением легких, последнее и свело ее в могилу. Нельзя было убедить ее покинуть свой старый, обжитой дом: в нем не было ни канализации, ни электричества. Он был грязен и темен, но главное — ей очень дорог. В нем она и умерла. 12 января нашего стиля мы устраиваем гражданскую панихиду в Малом театре.

Сейчас у меня была М. Н. Ермолова с просьбой отложить ее юбилей до тепла. Очень она интересуется твоею переделкою «Обрыва» для будущего сезона. Как его добыть?

Е. К. Лешковская перенесла весною сыпной тиф и теперь оправляется, но условия жизни так тяжелы, что и ее, сравнительно молодую, приходится особенно беречь. Очень подумываю о «Холопах» с нею. М. Н. Ермолова вряд ли сможет иг-

рать обе роли — в «Обрыве» и в «Холопах». Дело идет о будущем сезоне, — этот дай бог довести до конца. Поставил «Ричарда III» (он готов, держат костюмы, пойдет 17 января нашего стиля), возобновил «Фигаро», «На всякого мудреца» и «Пути к славе» Скриба, которые мы уже совсем было приготовили в прошлом сезоне.

Труппа, особенно мужская, очень требует пополнения. А кому теперь охота итти на тяжелую и ответственную работу на условиях гораздо худших, чем в любом из других театров? Голова идет кругом.

Все хотел сообщить тебе свой curriculum vitae [1] для энциклопедического словаря. Думаю, что теперь уже поздно. Но на всякий случай посылаю конспект, из которого ты можешь, если захочешь, сделать пятьдесят-шестьдесят строк. До 1897 года все, кажется, есть в старом издании. Вот что было после.

Как актер. Сыграл Ричарда III, Отелло, Кориолана, нес весь текущий репертуар. Фигаро, Габриеля Боркмана (Ибсен). Перешел на более пожилые роли. Сыграл из их цикла Фамусова, Шейлока и множество других характерных ролей, не оставляя и героического репертуара. Из ролей легкой комедии четыре года играл Болингброка в «Стакане воды» Скриба. Диапазон, как видишь, обширный. В 1908 году был Москвою отпразднован мой двадцатипятилетний юбилей и в том же году я получил звание заслуженного артиста. Пока настолько силен, что со мною в 1919 году возобновляется вновь «Ричард III», сыгранный мною впервые двадцать два года назад.

Как администратор Малого театра. Давно и упорно стоял за самоуправление театра. В 1909 году был назначен управляющим труппою Малого театра и был в этой должности вплоть до Февральского переворота 1917 года. За эти восемь лет сильно обновил труппу приглашением ряда выдающихся артистов, ставил не менее четырех-пяти русских и иностранных классических постановок в сезон, отводя остальные пять-шесть постановок русским современным авторам. Впервые была, в их числе, поставлена пьеса П. П. Гнедича с центральной фигурой Петра Великого. Публика, охладевшая в предшествовавшие восемь-девять сезонов к Малому театру, вновь вернула ему свои симпатии, и с моего назначения театр постоянно был переполнен. Много молодых артистов труппы выдвинулось за эти восемь лет. В марте 1917 года по выбору Большого и Малого московских театров был назначен их комиссаром со всеми правами упраздненной должности директора. Провел

---

[1] Жизнеописание. — *Прим. ред.*

разделение управления этих двух театров и, отказавшись от должности комиссара по Большому театру, остался комиссаром Малого театра до общей реформы управления театром на основаниях сперва временного, а затем Основного положения Малого театра, выработанного комиссиею под моим председательством, по моему проекту, на основах полной автономии, самоуправления и беспартийности. На выборах по Основному положению в 1919 году всем составом Малого театра избран председателем его Дирекции. Ныне им и состою.

Как писатель. В 1899 году написал «Закат», 1901 — «Ирининскую общину», 1903—«Измену», 1905 — «Невод», 1907 — «Вожди», 1916 — «Ночной туман». Ряд статей по общим вопросам искусства. В 1919 году выпустил книгу «В мощных объятиях», анализирующую взаимоотношения России и Грузии за сто семнадцать лет объединения. Драматические произведения переведены на немецкий и французский языки («Закат», «Цепи», «Старый закал», «Измена» и др.). Шли в Берлине на сцене Королевского театра («Старый закал» под названием «Im Dienst»), в Вене на сцене Карлс-театра («Закат», «Цепи»). Напечатаны в «Revue bleu» и других французских журналах. В 1917 году избран почетным академиком. В том же году — председателем Общества русских драматических писателей. Выпущено вторым изданием в 1909 году полное собрание сочинений в четырех томах. Вот весь послужной список. Освещай, как знаешь.

Обнимаю тебя, дорогой Петя. Не сердись за молчание — всяким силам есть предел. Я тебя люблю искренно и сильно, на деле, и думаю о тебе часто и много. Ответь мне. Поздравляю тебя с обоими новыми годами и праздниками.

Твой *А. Сумбатов* *.

3

Мой дорогой и сердечно любимый Петя!

Был я в Нижнем три недели, ибо у нас ремонт Малого театра затянулся и конца ему не видно, и, вернувшись 3-го, застал вместе оба твои письма. По обычаю, очень расхватан, но по пунктам и с исчерпывающей полнотою отвечу на все тебя интересующие вопросы.

1. Как я сказал выше, Малый театр переделывается. Есть надежда, что он откроется к 1 января. Первой из двух возобновляемых пьес пойдут «Холопы», и, может быть, с обеими исполнительницами — и М. Н. [Ермоловой] и Е. К. [Лешковской] в очередь. Заказаны новые декорации, рисунки которых я утвердил вчера. Ввиду сокращения сезона наполовину

вряд ли, кроме намеченных на первую, отпавшую, половину сезона «Леса» и «Оливера Кромвеля», что-либо еще мы успеем поставить в январе — мае 1921 года. «Чертоги Диониса» прочли и Ермолова и Лешковская, и обе так и распределили между собою роли, как ты предполагал. Но будет ли возможно поставить пьесу в этом сезоне — не думаю, по той причине, о которой я тебе выше пишу. Пока отложим этот вопрос до выяснения многих других, связанных с Малым театром, да и вообще с общей ситуацией московского театрального дела.

2. Платону передам твое поручение, и деньги будут вскоре тебе переведены...

3. Предоставляю на полное твое усмотрение установить срок опубликования моих писем к тебе. Кстати: до 1894 года вся переписка моя тоже разобрана и в большом порядке. Все твои письма целы и отделены. С 1896 года, значит за двадцать четыре года, весь мой письменный архив по годам, но не разобран, но твои письма все целы. Мечтаю о приведении его в порядок, но — где? Когда? Несмотря на шестьдесят три года, еще на десяток лет хочется смотреть в даль...

4. Невероятно тянет передать бразды правления Малым театром, вернее — истрепанные веревочные вожжи, которыми правлю множество разномастных, необходимых и, за исключением отдельных экземпляров, далеко не чистокровных коней, какому-нибудь другому ямщику, но... Много «но». Очень бы хотелось в личной беседе перечислить и эти «но», и многое другое. Так, заочно, не выйдет.

Целую тебя крепко и душевно. Будь здоров, силен, бодр, обычно скептичен, в чем твоя большая сила, а главное — здоров, здоров.

Твой *А. Сумбатов-Южин*

5 октября 1920 года, Москва

ПИСЬМО ЮЖИНА В. И. НЕМИРОВИЧУ-ДАНЧЕНКО

Глубокоуважаемый и дорогой друг
Владимир Иванович!

Обращаюсь к тебе с этим письмом, чтобы посильно выразить главе Художественного театра те чувства радости, гордости и благодарности, которые я испытал, когда услышал от тебя 18 сентября о том, что вы, Художественный театр, включили меня в свою среду, да еще почетным ее членом. Прошу

тебя, как основателя и директора вашего колоссального художественного дела и как моего незаменимого, близкого и по духу, и по всей жизни, и по личным отношениям на всем ее протяжении друга, передать моим дорогим друзьям и новым товарищам по работе не только мою беспредельную душевную благодарность, но и самую искреннюю любовь и дружбу, которую я докажу делом, если буду жив и хватит сил.

Свершенный вами великий сдвиг почти двадцать пять лет тому назад был слишком значителен и смел, чтобы те, кто стоял близко к русскому театру, могли отнестись к нему безразлично. С каждым новым сезоном вы продолжали этот сдвиг, зачастую отбрасывая и отрицая то в ваших смелых исканиях, что еще год назад утверждали как огромное достижение. Эта — если можно так сказать — всесторонняя беспощадность дала русскому театру необычайное расширение горизонтов, почти небывалое углубление, а вам — торжественную победу и всемирное признание, но вместе с тем — целые полосы таких художественных течений, которые частью или целиком шли против вашего. Так и надо, так и следует. Не маслом смазаны те колеса и рельсы, на которых и по которым катится искусство в бесконечную даль будущего...

Когда мне казалось, что вашу центробежную силу нельзя не считать угрозой большим накоплениям прошлого, когда мне казалось, что ваши дерзания могут с корнем вырвать многое, что я считал и считаю особенно ценным и нужным театру, я прямо и открыто говорил против вас. Но мало найдется таких постоянных ваших друзей и поклонников, которые так любовно и радостно приветствовали бы вашу действительную победу — а их было много, — как я. Судьба наградила меня счастливой чертой характера рядом со многими несчастными: я сильно чувствую горечь и обиду, когда что-нибудь низкое или лживое имеет ослепительный успех, но я не знаю чувства зависти к победе действительной, жизнедеятельной и талантливой силы. Это свойство спасло меня от многих тяжелых минут и болезненных ощущений и дало мне много радости в жизни. Я часто ошибался в оценке явления, но если оно казалось мне верным, ярким, талантливым — будь то талант актера или драматурга, или успех целого театра, — я поистине и искренне был счастлив. Может быть, именно это свойство и помогает мне бодро нести мои шестьдесят пять лет, и во всяком случае оно дает мне и нравственное право принять от Художественного театра ту великую честь, которой он меня осчастливил.

В тот же день, когда я услышал от тебя в Большом театре эту радостную весть, дорогой Константин Сергеевич поручил передать мне его большой портрет и трогательное по сердечно-

сти поздравление. Я уже не успел захватить его здесь, а писать вдогонку, в Берлин, вряд ли успею до моего отъезда. Надеюсь встретиться с ним, если попаду за границу, но в этом письме не могу не вспомнить о его дорогом подарке и не принести ему моей сердечной и горячей благодарности.

Еще раз, мой горячо любимый друг и брат Владимир Иванович, прими и передай мой благодарный привет и совершенно искренние пожелания всему художественному составу нашего (с гордостью пишу это слово) Театра счастья, покоя, радости и успеха. Обнимаю вас всех.

Почетный член Художественного театра

А. Сумбатов-Южин.

19 сентября 1922 года, Москва

ПИСЬМО ЮЖИНА ПРЕДСЕДАТЕЛЬНИЦЕ КОРПОРАЦИИ АРТИСТОВ МАЛОГО ТЕАТРА А. А. ЯБЛОЧКИНОЙ

Дорогая Александра Александровна!

Позвольте обратиться к Вам, как к председательнице нашей корпорации, с просьбой довести до сведения правления следующее:

Зная, как часто острая нужда или особенные напасти обрушиваются на наших дорогих товарищей по труппе и всему *основному* составу, я прошу Правление корпорации принять от меня один миллиард (сто тысяч рублей дензнаками 1922 года) с тем, чтобы на процент с этой суммы Правление корпорации могло оказывать посильную помощь тем, кому оно считает нужным по своему усмотрению. Если же получится остаток от этих процентов, то присоединить его к фонду или употреблять в тех случаях, когда получаемых вновь процентов нехватит для удовлетворения нужд труппы. Все эти и другие, могущие встретиться решения прошу Правление постановлять также по своему усмотрению.

Целую Ваши ручки.
Душевно Вам преданный *А. Южин.*

28 сентября 1922 года, Москва

* * *

В 1923 году к 15 мая единственный автономный театр Малый был причислен к остальным, в которых введен принцип единоличного управления, причем во главе театра стоит директор, назначающий на все остальные должности и приглашающий артистический состав. Решено это было во время моего четырех с половиной месячного отпуска зимою. Мне было предложено немедленно по возвращении 1 февраля занять должность директора. Я настоял на том, чтобы сезон 1922/23 года был доведен до конца при действии Основного положения Дирекцией прежнего выбора. 15 мая по моему же настоянию и за моим отказом от директорства, до выяснения всех условий дела, образована была реорганизационная комиссия, закончившая свои работы к 15 июня. По утверждении ее постановлений 25 июня 1923 года я принял (скрепя сердце) должность директора Малого театра и вступил в нее 1 июля 1923 года — через сорок один год после начала моей службы в нем. Цо то бендзе? Плохо бендзе. Надеюсь на бога и на правое дело.

«Записи...»

ПИСЬМА ЮЖИНА П. П. ГНЕДИЧУ

1

22 июня 1923 года

Мой дорогой, мой милый Петя!

Если бы я не знал, что Вы двое (ты и мой родной брат Владимир) совершенно не считаетесь с моей корректностью как корреспондента, я бы стал подробно тебе объяснять, что мне помешало ответить тебе на два твоих последних письма. Но, думаю, ты меня поймешь и с полуслова.

Из Кисловодска (в начале или половине ноября) я тебе писал, и довольно много. Очевидно, ты, как, впрочем, и жена и А. Ф. Кони, писем моих, высланных в этом периоде *заказными* (в чем есть расписки), не получили. С тех пор я тебе действительно не писал. Почему? А вот почему. (Но все твои поручения к Обществу р[усских] д[раматических] п[исателей] исполнялись.)

Я взял полугодовой отпуск за сорок лет: с 1/2 октября по 1/2 апреля. Распределил его так: до 1 декабря — Кисловодск, 1 декабря — 1 февраля — Тифлис, 1 февраля — 15 апреля — заграница. Только что я собрался выехать из Батума,

как получил из Москвы телеграмму — вернее, телеграммы — о немедленном возвращении в Москву, ибо, пользуясь моим отсутствием, назначили, кроме уже существующих, еще шестого директора в Малый театр, некоего Скороходова, чем явно была нарушена «конституция» Малого театра, вернее — его автономия. У нас все члены Дирекции — председатель, директора художественной, административно-финансовой, постановочной и хозяйственной частей — были выборные: председатель — всем коллективом, три первых директора — труппой, последний — рабоче-техническим и служебным составами. (Вопросы решались по всем частям коллегиально, с известной решающей ролью председателя.) С моим отъездом каждый стал независимо править своей частью, да и враждовать друг с другом. Получилось несколько незначительных, впрочем, lapsus'ов, чем и воспользовались враги автономии Малого театра, единственной, удержавшейся до последнего времени. С моим приездом (2 февраля) в Москву коллективное управление по выборам признано неудовлетворительным. Несмотря на то, что еще при его введении я говорил, что и у пяти нянек, да еще выборных, дитяти не будет лучше, чем у семи, я на предложение Луначарского — немедленно взять единоличное директорство — наотрез отказался, под предлогом, что на ходу поезда паровоза не чинят, и поставил условием закончить сезон при действующей конституции. Сезон закончился среди постоянной мелочной работы, не дававшей мне вздохнуть, так как, действительно, многое расшаталось (вместо 4 постановок, намеченных мною перед отъездом к 1 февраля, была поставлена одна — «Снегурочка». С 1 января до конца марта жевали «Недоросля» и т. д.). Когда кончился сезон, да и несколько раз раньше, и Луначарский, и труппа настойчиво требовали, чтобы я немедленно принял должность *. Но положение было такое — и в денежном и в правовом отношениях, — что я не мог согласиться и предложил сперва назначить комиссию для выяснения всех этих сторон дела, и уже после ее результатов обещал ответить да или нет на их требования. Луначарский на это согласился, образовал такую комиссию, названную, ввиду отмены нашего «Основного положения», «реорганизационною», которая с 16 мая по 11 июня имела ежедневные, по шесть-семь часов, заседания, кроме ночных заседаний подкомиссий и моих домашних разработок (тоже ночных) целого ряда вопросов. Весь этот срок Луначарского в Москве не было — он ездил в Сибирь и вернулся числа 12—13 июня. Комиссия выработала ряд положений, действительно обоснованных и принципиально важных, смету, штаты, правила службы, — словом, все, что может быть действительно прочными рельсами для Ма-

лого театра. Кроме того, она произвела перебор личного состава персонально всех служивших по Малому театру и его сюккюрсалю — театру «Вулкан», сведя их число до четырехсот восемнадцати, то-есть сократив приблизительно на двадцать пять процентов. Это ты в твоем последнем письме, вероятно, и называешь «столпотворением вавилонским». Но столпотворение не в этом: ценные элементы театра не пострадали. Столпотворение не в том, что произошло и происходит в Малом театре, а в том, что происходит рядом с ним. Некогда и трудно все писать, но ваш петербургский Экскузович играет в этом столпотворении незавидную роль. Это в скобках.

Работы комиссии, представляющие собой два тома протоколов и приложений, резюмированы на двух листах. Эти листы содержат в себе тринадцать пунктов. По утверждении их коллегией Наркомпроса, каковое должно последовать в субботу 24 июня, послезавтра, я только и решу в зависимости от утверждения и, главное, от средств, которые будут отпущены Малому театру, могу я или не могу принять директорство. Браться за дело, без достаточной возможности оправдать огромную ответственность за него, я не могу. Поэтому, хотя уже сегодня объявлено в официальных «Известиях» о моем назначении, этому верить нельзя: я еще этого назначения не принял. И не приму, раз не будет исполнено то, что нужно для дела.

Перехожу к делу, то-есть к делам.

1. Послано распоряжение Е. П. Карпову о выплате тебе 6170 рублей (6 170 000 000) по листу и 6000 аванса. Больше пока нам трудно. Прилагаю письма «Замкондратьева» С. Д. Разумовского.

2. Как я решу вопрос о должности, я тебе сообщу так или иначе.

3. Если можешь, *вышли* мне на всякий случай экземпляр твоей переделки «Обрыва». Но непременно.

4. «Холопы» удержатся на будущий сезон.

5. Сообщи твой летний адрес.

«Обрыв» мне будет очень нужен, если я даже не возьму управления.

Да. 6. Никогда не верь Бахрушину — он все путает. Я ему сказал, что я очень виноват перед тобой — не поспеваю писать. Он тебе передает, что я жду от тебя письма. Я ему говорю, что ты мои письма хочешь передать в Петроградский музей, он их просит будто по моему желанию отдать ему. Письма написаны тебе, они твои, располагай ими по своей воле.

Крепко целую ручки твоей милой жены, а тебя обнимаю так горячо, как люблю, любил и буду любить, пока жив. Ведь нас немного осталось, да и в прошлом нас, действительно близких, было очень немного.

Если встретишься с А. Ф. Кони, передай ему мой горячий и сердечный привет и поклон.

Твой всегда

А. Сумбатов.

2

23 августа 1923 года

Горячо любимый друг мой, милый Петя!

Опять в долгу у тебя на два твоих письма. Хоть казни, хоть милуй. Но собрать труппу, распущенную на лето, наметить репертуар хотя половину сезона в двух театрах, Малом и Филиальном со Студией, коренным образом реорганизовать всю финансово-хозяйственную часть, набрать весь вспомогательный состав, начальников отдельных частей, ознакомиться детально со всеми недрами и шахтами всего театра, изыскать денег на ведение дела, выдержать сотни истерик и вдвое всяких претензий, вычистить всякие клоаки и... пройти сквозь другие такие же, для отдыха прочесть восемьдесят семь пьес, большею частью напечатанных так, что после каждой надо лежать с холодными примочками на глазах, — все это если и не оправдание, то, право, еще очень смягченное в красках объяснение. Признаюсь по чести, хотя для меня всегда отдых письмо к тебе, но я и сегодня не мог бы взяться за перо, если бы меня не мучило твое последнее письмо.

Оно меня и огорчило и взбесило. То, что ты пишешь об отношении к тебе Александринской дирекции,— возмутительно. Надо совсем потерять всякую связь с прошлым этого театра, чтобы так относиться именно к тебе, столько ему отдавшему. Я уже говорил об этом Луначарскому, который отнесся к моим словам и рассказам с полным сочувствием, но практически надо что-нибудь выдумать нам самим и определенно указать ему, что надо сделать. Иначе все ограничится платоническими соболезнованиями, или, в лучшем случае, каким-либо ходатайством, или рекомендацией, которые реальных плодов не принесут. Он уезжает сейчас (25 августа) на месяц в Крым. За это время реализуй свои планы — я думаю, что с моей настойчивостью я успею в деле привлечения его к активному содействию: пусть то будет издание на государственный счет или чи-

сто «персональная», как теперь любят говорить, компенсация. В разговоре я ему прямо сказал, что, по моему мнению, лучшего по вкусу и опытности руководителя Петроградской государственной драмы, чем ты, я не знаю...

«Обрыв» по многим и внешним и внутренним причинам поставить не удастся. Общее мнение, что сценический интерес у романа слаб, а лейттема считается побледневшей перед всем, что пронеслось с его появления. «Холопы» удержу на репертуаре, насколько возможно. Думаю, что гонорар за представление, вероятно, примерно в 60 руб. золотом за представление, что — примерно же — составит по нынешнему курсу около 10 миллиардов. Пишу спешно, целую тебя и ручки Лины Осиповны. Жду твоих демаршей.

Горячо тебя любящий *А. Сумбатов.*

* * *

В 1924 году два припадка астмы: после первого, 5 мая 1924 года, решил сдать столетний юбилей Малого театра и отказаться от директорства. Перед вторым припадком 10/11 ноября 1924 года, после юбилейных празднеств, среди которых я играл Отелло с особенной силой, я, чувствуя себя разбитым, подал в отставку. Она не была принята Наркомпросом (и лично Луначарским и Коллегией), и мне дали годовой отпуск за границу для лечения. 1 февраля 1925 года выехал во Францию. В феврале скончалась Федотова, в мае убило крушением поезда Шухмину, 12 июня скончалась Елена Константиновна Лешковская и в конце июня — Владимир Николаевич Давыдов. Ужасные месяцы. В июле в газетах пошел слух о том, что я освобождаюсь от должности директора, опровергнутый в «Известиях» письмом А. В. Луначарского. Но 11 декабря я сам подал в Париже прошение об отставке, и постановлением Наркомпроса от 30 декабря 1925 года назначен почетным директором Малого театра и председателем его Художественного совета с особыми правами общего руководства делами с 1 января 1926 года. Из-за границы вернулся 20 декабря 1925 года.

«Записи...»

ПИСЬМА ЮЖИНА А. А. ЯБЛОЧКИНОЙ

1

18 августа 1924 года,
Nice, France

Мой дорогой и любимый друг Александра Александровна!

Скоро Вы должны вернуться в Москву, и с этим расчетом я и пишу Вам. Как мне Вас нехватало все лето, Вы себе представить не можете. Воображаю, как Вы работали в поездке, но, каюсь, мне думалось, что из какого-нибудь города Вы черкнете мне открытку. Ведь вот уже больше четырех месяцев, как от Вас ни слуху, ни духу, и я только окольным путем, через Мульку и изредка Катю, получал о Вас известия, о Ваших успехах и прекрасных делах всей поездки. Кажется, это было единственной хорошей вестью, полученной мною из Москвы. Собрался было в половине июля писать Вам в Кисловодск, но как раз в это время получил оттуда письмо, которое шло *месяц*. Это отбило у меня охоту, и я решил написать Вам в Москву ко дню Вашего приезда, 20—25 августа, как я рассчитывал. Вот за него-то я теперь и берусь, чтобы дать Вам краткий обзор этих четырех месяцев перерыва нашей переписки. С половины марта я здесь, значит пять месяцев, и еще останусь месяца полтора, приблизительно до первых чисел октября. Так категорически требуют мои доктора. Море и юг, очень внимательное леченье и строго мною выдержанный режим дали изумительные результаты. Не только не было ни одного припадка удушья (чего, впрочем, и в Москве не было с 10 ноября по день отъезда), но совершенно прошли эти невыносимые боли в груди, которые нет-нет, да и схватывали меня в прошлом году летом в Кисловодске и, вплоть до большого припадка 10 ноября, *ежедневно* мучили меня весь сентябрь и октябрь в Москве и с которыми я играл и Шейлока, и Отелло, и Фамусова, тщательно их скрывая от всех и кусая иногда на сцене до крови губы своими, хотя и благоприобретенными, но острыми зубами. У меня оказалось сердце, измученное неврозами (по-моему, директорского происхождения), но сильное и здоровое, и оно-то и справилось с хроническим воспалением аорты, причинявшим мне невыразимые боли. Одной из них Вы были свидетельницей в училище, еще в 20-м году, на репетиции «Кромвеля», если Вы помните. Умный кисловодский Полонский на это и обратил все свое внимание и сохранил меня до Ниццы. Теперь, по рентгену и самочувствию, аорта бесследно избавилась от воспалительного состояния, но, конечно,— как говорят доктора здесь — il faut le bien fortifier. Вот эта фортификация и задержит меня здесь

до декабря. Доктор Аитов, мой главный парижский врач, прямо сказал мне, что если я не дам русской осени свести к нулю все леченье, он ручается за то, что я буду «моложе прежнего». Каково?! Но, прибавил он, — и началось бесконечное перечисление, которое сводилось к необходимости учитывать свои силы, вино, волнения и т. д. без конца.

Здесь я все это учитываю. Пять месяцев здесь и полтора в Париже — как летит время — я не выпил рюмки коньяку, ложусь в двенадцать и встаю в девять и т. д. В Монте-Карло съездил раза три-четыре и то не играл, чтобы «волнения» и прочее... Признаться, все это надоело, но результаты изумительные. Все это я пишу Вам, зная, что Вам Ваш старый и верный друг не надоест, говоря о себе, это во-первых. А во-вторых, пишу для того, чтобы объяснить Вам, что помогло мне вынести все эти невыносимо тяжелые удары, которые щедрая судьба обрушила на нас. Дорогая Александра Александровна! Как я ни был готов к известию о кончине незабвенной Елены Константиновны, но я — от Вас я ничего не скрываю — чуть с ума не сошел от горя и тоски. Никакие усилия убедить себя, что семнадцать лет ее невыносимых страданий кончились, что ее жизнь была давно не жизнью — не помогали. Перед этой ужасной вестью глубоко потрясла меня трагическая гибель бедной Верочки [Шухминой], такой жизнерадостной и еще полной сил. И тут не помогли мысли, что она была уже на пороге своей сценической карьеры, что сцена ей не дала бы уже ничего. С особенной яркостью встала передо мной Ваша неисчерпаемая доброта и чуткость, с которой Вы дали ей последнюю ее роль в Ваш бенефис, против даже, кажется, моего желания. И как громом поразила, наконец, меня неожиданная кончина гиганта русской сцены — Владимира Николаевича [Давыдова]. Май и июнь сыпались эти удары, и будь это в феврале или даже марте — мне их бы не выдержать. Наконец, точно всего было мало, получил я известие о кончине моего старого друга П. П. Гнедича... Точно судьба ждала моего отъезда, чтобы убрать из жизни целую полосу прошлого. Как ни окрепло мое сердце, но все-таки меня спасла от беспрерывных мыслей работа, в которую я ушел с головой, и близость Маруси. Еще в мае, в начале, я почувствовал, что ниццкое солнце и известковая пыль, от которых я не остерегся, посадили мне какой-то туман, точно пятно на левый глаз, а им только с детства я могу читать и писать, у меня астигматическое зрение. Но служил он мне всю жизнь за двоих и видел, к счастью и теперь видит, на три аршина под землей. Два месяца с ним возился чудесный доктор Карлотти и к половине июля вернул мне его совершенно таким же, каким он был, если не лучше. В эти-то два месяца и посы-

пались все эти беды. Однако я за то время продиктовал Марусе очень большую статью о театре, для первого тома моих сочинений, который выходит в Париже к октябрю. Это было время почти до половины июня, но до половины июля я все же не мог взяться за прерванную работу над моей новой пьесой из эпохи итальянского барокко, которую начал еще сорок лет назад, приступил к ней вновь в Кисловодске в прошлом году и здесь, вблизи Италии, глаз прервал начатое продолжение в конце апреля. Пьеса, далекая от современности, увлекла меня, как вихрем, но сперва глаз, а потом град московских несчастий не дали мне за нее взяться до половины июля, зато за последний месяц я работаю над ней целые дни — и это огромное счастье. Она выйдет в Париже и Берлине по-русски, по-французски и по-немецки этой поздней осенью. Живу я совершенно изолированно, почти никого не принимаю. Даже самое помещение наше — с дивной террасой на море — находится в совершенно обособленном корпусе, в котором четыре этажа, и во всех живем только мы одни, как в средневековом замке.

Как я расписался и как Вам надоел! Но еще минутку терпенья. Пьеса, по-моему, вряд ли подойдет к нам, да и вообще я пишу ее, не думая о представлении. Там, что выйдет, я еще не знаю. Как раз, когда я в июле принялся за нее, мне сообщили о каком-то распоряжении по театрам, в котором, как я после узнал, «для сохранения моего здоровья» кто-то сместил меня с должности директора и «оставил» артистом. Кажется, А. В. Луначарский *немедленно* аннулировал это распоряжение, выпущенное во время его нездоровья, а недавно и окончательно ликвидировал своим опровержением печатные слухи *. Но меня это известие застало за письмом к нему, в котором я, еще ничего не зная, просил его не рассчитывать на то, что по *возвращении в Москву* я останусь директором Малого театра, с которым меня связывает не директорство, а органическое участие в его великой работе на протяжении почти половины его существования и вся жизнь, целиком в него ушедшая. Причин этому неизменному решению много. Они меньше всего лежат в моем здоровье. Письмо это было заклеено к отправке, когда мне подали телеграмму, извещавшую о распоряжении. Оно стало бесполезным: без меня меня женили. Я решил ни одним звуком на это не отозваться и ждать, что будет. Когда вышло опровержение А. Вас., я послал ему письмо, в котором, благодаря его за чуткость и вообще за осушение этого гнилого болота, тем не менее повторил содержание непосланного письма и добавил, что на этом решении я твердо стою и теперь. Это непосланное письмо задумано было мною еще в июне, но я не знал, куда ему писать, в Москву или куда-нибудь по его летнему отпуск-

ному адресу. Когда я получил это извещение, завертелась у меня в голове фраза Кречинского Расплюеву: «Все-то ты, Иван Антоныч, торопишься. Все будет, и Владимирки не минешь». Эту фразу *я Вам только* и пишу, хочется с Вами посмеяться. В самом деле, какое нетерпение. Неужели все те «друзья», которые состряпали это санитарно-административное распоряжение, не знали, что я давно нес директорство, как тяжелую ношу, и не поняли, что я еще в Москве решил от нее избавиться? Мало у них нюха. Если же вся кампания велась с целью меня оскорбить, распорядившись мною без моего ведома и спроса, то тут они жестоко ошиблись и вместе с «сочувствующими» не учли меня, как следует. Не стоит и говорить о них, но я не мог не осветить Вам, дорогая Александра Александровна, настоящей подкладки этого психологического этюда. Грустно и стыдно за этих людей. Их влияние растлевает нашу труппу. Я еще горячее издали люблю и ценю ее — ведь громадное ее большинство мои капризные, но богато одаренные дети, и я берег их, как родных, не жалея себя, ни капли досады не испытывал за все те курбеты и фокусы, на которые их подбивали. Я сам актер и все понимал.

Четвертый лист! Да что ж это такое! Оторву половинку, а то выйдет целый акт, да еще мой! Только что хотел это сделать, как мне подали Ваше дорогое письмо от 25 июля из Кисловодска. 24 дня оно шло! Ужас! Надеюсь, Ессентуки и Кисловодск благодетельно подействовали и на Ваши нервы и на весь организм. Выбросьте из головы все воспоминания о покойной Гликерии Николаевне, у нее был особый и редкий вид подагры, а Вы, клянусь Вам, долгие годы будете твердо ходить. Но 51 спектакль в два месяца! Безумная расточительница! Мотовка! После такого сезона! Я так рад Вашему письму, что готов прыгать козлом. Расцелуйте за меня Ваших милых спутников — Сережу Головина, Мишу Климова и Провку [Садовского], которых я очень люблю и постоянно вспоминаю. Скажите Сереже, чтобы он мне написал сюда непременно. От остальных не дождешься. А Вы, дорогая Александра Александровна, были всегда ангелом-утешителем, такой и остались. Вообще, будьте как всегда моим дорогим уполномоченным и передайте, как наша председательница, мой дружеский привет всем товарищам вместе и порознь и всему составу нашего театра сверху донизу мое горячее пожелание самых лучших достижений и успехов в наступающем сезоне. Если можно, сообщите лишь точно день открытия сезона, я пошлю официальное приветствие на имя Влад. Конст. [Владимирова] и Вам, как представительнице и старейшей по службе, заслуженнейшей по своей художественной деятельности активной участнице труда Малого театра. Впро-

чем, лучше уж я приложу к этому письму два официальных листка — распорядитесь ими по Вашему усмотрению.

Итак, до свиданья. Почти все сказал, что не требует личного разговора. Остается сообщить точные, хотя пока гадательные, предположения о моем местопребывании до возвращения. До 20-х чисел сентября я здесь, адрес на первом листе. Вероятно, с 20—25 сентября до 10 октября я в Париже по моим литературно-театральным делам и для последнего совещания с докторами, думаю продолжать в Германии, а может быть, и на севере Франции, чтобы подготовить себя к московской зиме и не сразу с блаженного юга попасть в ее суровые лапы. К декабрю надеюсь быть дома. Писать Вам буду теперь из Парижа. Адрес мой будет известен моим. Планы мои по возвращении я написал, и Вы поделитесь ими со всеми, с кем Вы сами найдете нужным поделиться. Еще раз обнимаю и целую Вас и Ваши дорогие руки, что мысленно сто раз делал за Вашим письмом. Ваш неизменный друг, горячо Вас любящий *А. Южин.*

Маруся крепко-крепко Вас целует. Она тоже возится с подагрой, отражающейся на ее ходьбе. Но, слава богу, в общем она здорова и бодра.

Еще целую Вас горячо.

Ваш *А. Южин.*

2

2 февраля 1925 года, Себеж

Дорогая, сердечно любимая Александра Александровна, прошу Вас, как моего старинного друга, как нашу председательницу и как старейшую нашу активно работающую артистку, принять от меня просьбу передать всем моим горячо любимым товарищам по сцене, всем дорогим сотрудникам по театру, без различия профессий, цехов и положений, мой братский и дружеский привет и неизгладимую любовную память о них.

Сегодня пересекаю границу с мыслью о бесценном Малом театре и всех Вас.

Горячо целую Ваши ручки. До свидания.

Ваш *А. Южин.*

3

12 марта 1925 года, Париж

Ну, мой дорогой друг, моя милая Александра Александровна, здравствуйте. Я зажился, залечился и захлопотался в Париже. Очень отдохнул, заметно поправился и многое наладил

в смысле литературы. По театральным и кинематографическим моим замыслам тоже кое-что устраивается. Завтра уезжаю в Ниццу, пока адрес «Poste restante» (Nice, Alpes Maritimes). Здесь очарование. Дешевизна вот какая: я на платье требователен и все-таки купил себе готовое, три пары, прекрасно, как на заказ сидящие, великолепного материала, за 84 рубля на наши деньги, все три пары. Завтрак (я не обедаю) — встаю в 8, пью чашку кофе с молоком, в 2 часа — кусок мяса или рыбы, полдюжины устриц, кусок сыру и одну бутылку местного эля или пива, вечером одну чашку кофе или стакан молока — et voilà tout, как говорим мы, французы. Так вот весь этот завтрак стоит — на прекрасном сливочном масле — 1 рубль 10 коп.

Не уписал всего, беру второй листок.

Как я ни был готов к кончине Гл. Ник., она меня больно укусила за сердце. Ведь целая эпоха нашего театра ушла с ней в могилу. Она была связью с эпохой Щепкина и Садовского-деда, а я с ней играл и сыновей и любовников и Макбетов. Она была огромный человек. Да будет легка ей земля, на которой она много радовала и много страдала.

На Вас я смотрю как на лучший живой электрический проводник моих чувств к бесконечно мне дорогому нашему театру. Хотя мне здесь и хорошо и полезно, но как я вспомню эти безмерно дорогие старые стены, так и засосет. Но ему нужны сильные и здоровые работники. Постараюсь по мере сил стать таким к возврату, хотя, по правде говоря, чем дальше я отхожу, тем тяжелее мне мысль о возврате к управлению. Не знаю, вернется ли к Вам директор, но актер и драматург непременно, если будет жив.

Дуся моя, милая Александра Александровна, я послал И. А. Рыжову наудачу телеграмму к юбилею. Поздравьте его еще за меня и обнимите его крепко, крепко. Перецелуйте всех моих товарищей и товарок, пожалуйста,— не пропуская красивых, а их много у нас. Вас крепко, крепко целую и так же крепко Ваши ручки. Разве в Монте-Карло съезжу, а то без дураков мало приходу.

Искренне Вас любящий

А. Южин.

Когда повидаешь чужих актеров, больше научаешься ценить своих. Передайте это нашим, но не с тем, чтобы они зазнались.

4

8 апреля 1925 года, Ницца

Дорогая-дорогая Александра Александровна! Я получил Ваше большое, интересное и полное сердечности письмо и много раз его перечел. Здесь, в Ницце, я почти месяц, лечусь со всею добросовестностью, на которую способен и свидетельницей которой Вы были в Кисловодске: мяса не ем, ложусь в 12—1 час, встаю в 7—8 утра, много работаю над новой пьесой, над статьей для издания моих пьес в Париже, на что заключен договор, над посильной корректурой принятых к постановке в Италии и, по переговорам, в Стокгольме переводов «Измены», «Ночного тумана» и «Старого закала» на итальянский язык, словом — над моей литературой; буквально нигде не бываю, а в голове все время мысль о нашем дорогом и могучем Малом, с которым я сжился до того, что не отделяю его жизни, его печалей и радостей от своих. К счастью, последних, по письмам Вашему и Кати с Мусей и Лиды Ленской, больше, если не считать страшной потери — увы, неизбежной, хотя долго ожидавшейся,— смерти Гликерии Николаевны.

Я просто счастлив каждой вестью о наших успехах, в том числе о последнем в «Фиеско», бесконечно рад, что Вл[адимир] Конст[антинович Владимиров] так верно и твердо ведет дело и сближается с нашей блестящей и самоотверженной труппой. Я чуть не наизусть выучил заключительные слова письма Ивану Андреевичу [Рыжову] А. В. Луначарского, где он говорит об успехе и признании публикой Малого театра, о том, что он идет впереди всех театров по платной посещаемости. Это очень важно. Есть поговорка — «красавица, да не всем красота моя нравится». Что Малый т[еатр] — красавица, я знаю давно. Но что его красота всем нравится, это дорого и важно. К сожалению, именно театр как художественное творчество живет минутой, а затем — лишь в отражениях на душах зрителей. Это не статуя и не книга, живущие вечно. Вот почему я и рад успеху: он закрепляет значение театра. Будьте, как всегда, посредницей между мною и моими дорогими многолетними друзьями и сотрудниками: передайте *всем нашим* мой горячий привет, любовь и поздравления.

И болею за Вашу усталость и рад тому, что Ваши дорогие силы не ослабевают в нашей гигантской работе. Прочная Вы и высокоценная сила в нашем деле, моя дорогая Александра Александровна, мой любимый друг.

Катя пишет, что, по Вашим словам, требуется мое согласие на выдачу права ношения нашего столетнего знака Розанову, Фомину, нашим бывшим артистам и служащим в библиотеке. От

души даю это согласие, о чем прошу Вас сообщить Владимиру Константиновичу.

Итак, моя любимая Александра Александровна, до свиданья. Берегите себя и сообщите, куда и как Вы предназначили свое лето. Не судите меня за неаккуратность в письмах. Я их не люблю писать. Все хочется говорить, а не чертить строчки, которые все-таки всего не передают. Я очень окреп, но для сценической работы мне надо минимум еще строгого режима и — главное — солнца еще месяца четыре, если не полгода. Сердце у меня хорошо, но аорта воспалена и дает себя знать. В Монте-Карло моем дорогом еще не был ни разу!!! Месяц!!! Каков характер?

Я целую Вас крепко, крепко и Ваши дорогие ручки.

Маруся Вас сердечно обнимает.

Еще раз всем мою любовь и дружбу.

А. Южин.

5

18 августа 1925 года, Ницца

Глубокоуважаемая Александра Александровна!

Не откажите передать моим дорогим товарищам по труппе мой сердечный и дружеский привет и пожелание после тяжких потерь, перенесенных Малым театром, еще дружнее и теснее сплотиться на его великой сцене в своей высокоталантливой работе. Я бесконечно счастлив, что наша труппа не имеет соперников на европейских сценах по своей силе и яркости, в чем мне лично привелось убедиться, и невыразимо страдаю, что временно болезнь не позволяет мне работать в ее рядах.

Глубокоуважающий Вас

А. Южин.

* * *

1925/26. В первый раз после перерыва выступил в Фамусове 15 января 1926 года. Спектакль незабываемый по теплоте приема и публики и труппы. Вскоре, в начале февраля, заболел воспалением легких. Еле выжил и вплоть до Кисловодска и в Кисловодске до августа страдал припадками одышки. Профессор Д. Д. Бурмин руководил вместе с профессором Тарасевичем моим лечением, но истинным спасителем и безгранично заботливым моим врачом, которому я обязан тем, что я ушел от смерти, был Константин Михайлович Напалков. Исключительный по знанию и сердцу человек. Он не спал три ночи во время кризиса, а с января еще и по сей день (август 15-го в Кисловодске) неразлучно со мною. Благослови его бог.

«Записи...»

ПИСЬМО ЮЖИНА П. Н. САКУЛИНУ *

12 декабря 1926 года, Москва

Дорогой и глубокоуважаемый Павел Никитич!

Прилагаю при этом по Вашему желанию первые 4 действия моей новой пьесы. Заглавия я ей пока не дал — это приятное занятие я всегда откладываю до момента, когда пьеса совсем кончена, то-есть когда я решаю, что в ней я больше ничего уже изменить и не могу и не хочу. IV акт не совсем кончен: в том экземпляре, который я Вам посылаю, нет очень важной для характеристики Стеллы сцены ее с фра Козимо после ухода Джовио, затем ее новой сцены с Рафаэлем. Структура IV действия такова: эта последняя сцена первой части IV действия заканчивается полной темнотой. Солнце зашло в тучи, сумерки в Риме проходят быстро. После минутного полного мрака раздается стук за дверями, слышится шум, входят ученики Рафаэля, фра Козимо и за ними кардинал Бальниани, Бьянка, Империя и герцог Безоглиа. Комната оказывается пустой. Затем в дверях, ведущих во внутренние покои Рафаэля, появляется сам Рафаэль. На этом пока я остановился, и содержание второй части IV действия и всего V я Вам сейчас изложу конспективно: эти полтора действия не написаны, хотя в голове у меня сложился не только их полный план, но записаны на отдельных листках и фрагменты диалога. Тут же я изложу уже написанные, но еще не отделанные две финальные сцены первой части IV действия.

По уходе Джовио Стелла и Козимо остаются вдвоем. Возбужденная словами Джовио, Стелла вся горит мечтами о свободе и господстве над Римом. Ее сильная, честолюбивая и порывистая натура вырисовывается во весь рост. Она полна негодования против не только своей семьи и фра Козимо, которые смотрели на нее как на безответное средство своего личного благополучия, но и против Рафаэля, по ее мнению, купившего ее в рабыни для своих целей — использовать ее красоту, как красоту натурщицы. Своим взрывом она запугивает совсем фра Козимо, для которого она была до сих пор только запуганной овечкой. Входит Рафаэль, и начинается главная сцена, остановившая (вместе с моей болезнью) ровно на год работу над пьесой. Только последние два-три месяца мне удалось разработать эту сцену так, как мне бы хотелось. Ее рассказать очень трудно: вся ее сила в последовательной смене взаимных влияний Стеллы на Рафаэля и Рафаэля на Стеллу. Постепенно Рафаэлю открываются такие глубины жизненных запросов и смелых мечтаний Стеллы, а Стелле — широкий гуманизм великого

художника, что его наполовину чувственное, хотя и сильное увлечение ее красотой и лихорадка влюбленного уступают место всепоглощающей любви, а ее решение — бороться за свое будущее, за его блеск, за все эгоистические свои цели — невольному поклонению перед могучей мыслью, перед свободным высокочеловечным взглядом на жизнь гениального творца бессмертных образов. Их отношения до этой сцены заволакиваются туманом, с каждой новой репликой их диалога проступают какие-то новые озарения, которые сливаются в один созвучный аккорд. Хитро задуманная игра Стеллы на чувствах Рафаэля становится с течением сцены ей все противнее под влиянием простоты и глубины его слов. Вся та доля неиспорченности и молодости, которая уцелела в девушке из народа, все то невольное преклонение талантливой природы Стеллы перед могучим гением Рафаэля, которое всегда прорывается под влиянием любовного сближения,— все это точно спасает Стеллу от наносной грязи, и она отдает Рафаэлю не только свое чувство, но и свою душу.

Среди материала, с которым мне удалось ознакомиться для пьесы, я нашел очень много симпатичных черт Стеллы (ее звали Маргаритой) наряду с характеристикой ее как куртизанки. Во всяком случае те несколько лет, которые отделяют сближение Рафаэля с нею от его смерти, Стелла была окружена его обожанием и платила ему горячей любовью. В своем завещании он обеспечил ее по-царски. Но для меня моя пьеса скорей бытовая, чем историческая. И даже меньше всего историческая. Мне в ней хотелось дать ряд картин и фигур из эпохи раскрепощения личности от средневековых сил. И, как Вы видите, строго исторических фигур, то-есть, вернее, имен, только две во всей пьесе — Рафаэль и Паоло Джовио, и то взятые в свободной трактовке. (Третий будет в V действии — папа Лев.) Фигура Стеллы — полулегендарная: противоречивость и частая неясность ее характеристики дают мне еще большее право на такую трактовку этого лица, а «драматический интерес» от этой свободы очень выигрывает.

Теперь перехожу к сценарию второй части IV и всего V актов. После темноты, со входом гостей, сцена заливается светом. Три первых акта объясняют, что привело все общество в дом Рафаэля. Мне как драматургу этот приезд нужен: а) для того, чтобы утвердить Бьянку и Безоглиа в их планах мести Рафаэлю, б) чтобы дать новый мотив порыву Империи в будущем V действии, в) чтобы побудить Бальниани отойти от заговора против Льва X под влиянием сообщений фра Козимо, не подозревающего, что сам кардинал в числе заговорщиков, г) чтобы дать встречу Сандро со Стеллой и д) чтобы Рафаэль

со свойственной ему широтой и искренностью поставил перед римским обществом Стеллу как свою избранницу. Все это составляет сюжет второй части IV действия.

V действие. Охотничий замок папы. Лев X уже оповещен о заговоре, и все меры приняты к тому, чтобы он не удался. (Это взят исторический заговор кардиналов Содерини и др., разрушенный Львом X.) Ждут конца папской охоты и готовят представление живой картины и стансов Джовио. Окончательно измученный Сандро должен представлять Актеона. Его репетиции с Дианой — Империей. Венеру — Стеллу ему не показывают, и это возбуждает подозрение Империи. Приезд Льва X с послами Карла и Франциска. Разрешение заговора: Безоглиа обличен, но помилован папой, который щеголяет перед послами своим великодушием, прозорливостью и милосердием. Все это происходит во время пира, но политика скоро забыта, падает занавес, закрывавший пейзаж, идет представление, разыгрываются личные страсти присутствующих... В то время, когда преследуемый Дианой Актеон подбегает к озеру, из прибрежных камышей выступает Венера. Обезумевший Сандро останавливается, на одно мгновение пораженный неожиданностью, затем кидается на Стеллу с поднятым ножом. Империя заслоняет ее собой, зная, как она дорога Рафаэлю, и получает на свою грудь смертельный (а может быть, и не смертельный) удар. Вот голый остов событий. Почему я выбрал именно этот сюжет как канву пьесы, может объяснить только уже написанный ее конец. Вся идейная подкладка пьесы заключается в разборе роли и значения художника исключительного масштаба во всех сторонах жизни — личной, творческой, политической и общественной.

Вот все, что могу рассказать Вам и что могу представить Вашему вниманию из написанного мной, глубокочтимый Павел Никитич. Рождество и следующее за ним воскресенье оттянули присылку экземпляра, да мне надо было еще написать Вам это письмо. Простите за его размеры и примите еще раз мою горячую благодарность за исполнение моей просьбы относительно Вашей статьи. Как только получу ее, немедленно отошлю в Берлин.

Душевно Вам преданный и глубоко благодарный

А. Сумбатов-Южин.

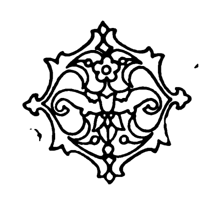
* * *

В день своего семидесятилетия — 17 сентября 1927 года — Южин скончался (на юге Франции в Жуан-ле-пэн).

Накануне он чувствовал себя хорошо и говорил жене о том, что ему хотелось бы в день своего рождения дописать пьесу «Рафаэль». Когда Мария Николаевна 17 сентября вошла к нему, он сидел за письменным столом, рука его лежала на рукописи — он был мертв.

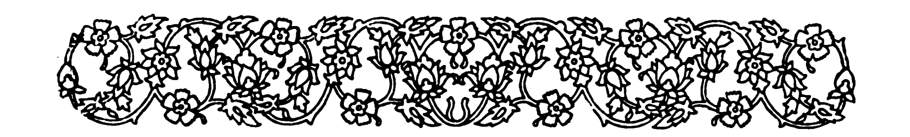
Пьеса была закончена, и он успел начертать слово

«Конец»



СТАТЬИ
•
ДОКЛАДЫ
•
ПИСЬМА





ОТВЕТЫ НА АНКЕТУ КОНТОРЫ МОСКОВСКИХ ТЕАТРОВ*

1893 год

1. Сколько нужно времени на то, чтобы актер мог усвоить роль и овладеть ею?

В работе актера над ролью различаются две главные части. Первая — художественная, творческая работа, которую нельзя подвести под какие бы то ни было, хотя бы самые широкие, определения, а в особенности под определения времени, потребного на ее выполнение. Перед актером прежде всего должно *вырасти* то лицо, в которое артисту предстоит воплотиться. Он должен *увидеть* перед своим художественным взглядом определенный и живой образ, прежде чем станет его реализовать, облекать в плоть и кровь. Эта творческая сторона работы артиста всецело зависит от его личных свойств. Перед одними образ встает сразу, по одним намекам, освещается как уже живой, и артисту остается только себя приготовить к реализации этого плода художественной фантазии; другие выясняют себе образ путем долгой, вдумчивой работы чисто аналитического характера; третьи соединяют в себе (как это на первый взгляд ни противоречиво) и те и другие приемы,— словом, конца нет разнообразию в деле творчества как писателя, скульптора, живописца, так и актера. Я не думаю, чтобы эта сторона работы входила в состав предложенного вопроса, так как бывает, что один миг больше дает в деле творчества, чем целый год упорного вынашивания. Я понимаю заданный вопрос относящимся ко второй, не менее важной стороне актерского дела, к стороне *технической*. Здесь вопрос не только применим, но и необходим,

так как известная определенность неизбежна в громадной театральной машине. И в этой части артистического труда участвует темперамент и фантазия актера, но уже далеко не в той безотчетной форме, которая стоит вне пределов определенности. В чем же заключается эта техническая сторона работы актера? В *переделке и его личных свойств и данных в характерные особенности и данные того образа, который вырос перед ним как перед творцом.* Актер соединяет в себе и скульптора и мрамор, над которым работает тот же скульптор, и живописца-художника, и то полотно, те краски, которые реализуют его фантазию. Ту работу, которую, помимо своего вдохновения и творческой силы, актер производит над собою, как над материалом, я и называю технической работой.

Техническая работа распадается на три стадии: а) заучивание текста, б) переработка заученного в живую, образную, увлекательную речь и выработка внешних сторон роли и в) проба, или репетиция. У одних первые две стадии идут вместе, то-есть, заучивая текст, вместе с тем они разрабатывают и речь и внешность роли, другие могут начать работу над ролью только тогда, когда текст ими вполне механически усвоен. Но это все-таки не дает возможности сливать в одну эти две стадии. Мне остается только сказать несколько слов о репетициях, чтобы перейти к прямому ответу на предложенный вопрос. И в репетициях есть три периода: а) *считки* — первые три, четыре, пять (смотря по сложности пьесы) репетиций по ролям (вернее, по тетрадям). На этих считках актеры вникают в пьесу, разбираются в отношениях действующих лиц между собою, вслушиваются в тоны этих действующих лиц, вырабатывают общий основной тон роли и самой пьесы,— словом, *настраивают* свой оркестр; б) *пробы* — чисто техническое выражение у нас в Малом театре, означающее, что роль настолько усвоена актером, что он начинает, хотя бы еще путаясь и сбиваясь в словах и тоне, но уже применять на сцене свою домашнюю работу, и в) *собственно репетиции*, то-есть повторения, окончательные налаживания тона, применения известной доли силы, экспрессии, выработка известной художественной меры,— словом, более или менее удачные спектакли без публики. На этих репетициях отдается на суд режиссера и товарищей вся сумма творческой и технической работы, которая уже сделана актером, исправляются по их советам и собственному побуждению недостатки и промахи, восполняются пробелы. Затем уже наступают спектакли, где вдохновение и талант часто помогают одним штрихом, одной искрой осветить то, чего достиг актер в течение своей подготовительной работы. Но это опять касается не поддающегося определению бессознательного творческого элемента природы художника.

Итак, чтобы *усвоить роль и овладеть* ею (поскольку это выражение применимо к современным условиям русского театра), актеру необходимо пройти все три стадии технической работы. Если взять среднюю пьесу современного текущего репертуара в четырех или пяти актах, причем главные роли обыкновенно содержат в себе от пяти до десяти листов, то, по моему мнению, можно приготовить эту пьесу к представлению в 14—20 дней. Дело в том, что *выучить* роль не значит ее *знать. Знать* роль — значит уже *не думать о словах, а говорить ее совершенно свободно, как собственную речь,* несмотря на волнение и возбужденные нервы. Поэтому я и не могу ответить, во сколько времени *заучивается* роль — это дело личных особенностей, памяти, внимания, привычки, возраста актера, а главным образом содержательности и интереса самой роли, живости и образности языка. Я могу только указать, что если дано: а) 3—4—5 считок, затем б) 2—3—4 дня, совершенно свободных от репетиций и спектаклей на выучку, в) 9—10—11 дней на пробы и репетиции, то-есть 14—17—20 дней на работу над пьесой, то она может быть готова к представлению настолько, насколько в настоящее время условия существования русского императорского театра позволяют это сделать. Конечно, есть пьесы, требующие значительно большего времени и труда, но зато много и таких, которые чем скорее сбыть с рук, тем лучше, ибо из ничего только господь бог может создать что-либо.

2. Сколько нужно времени на перегримировку и переодевание?

Думаю, что переодеться с ног до головы и изменить гримировку мужчина может в двадцать минут. Мне лично мало приходилось играть в двух пьесах в один вечер. Но в одной и той же пьесе, например, в «Макбете», я меняю весь грим и костюм между сценой явления Банко и сценой в пещере ведьм восемь минут. Правда, тут сильно помогает большая возбужденность.

3. Участие режиссера в работе актера и в постановке пьесы.

Я высказал А. П. Ленскому свои взгляды на этот вопрос, и он почти целиком присоединил их к своему мнению, изложенному в записке, представленной Павлу Михайловичу [Пчельникову]. Я в свою очередь, безусловно во всех подробностях, согласен с его мнением и позволю себе только прибавить несколько слов относительно того совещательного учреждения из главных артистов труппы, которое, по-моему, было бы правильно назвать режиссерским советом. Тот идеал режиссера, который рисует А. П. Ленский, по-моему, идеал недосягаемый. Невозможно представить себе художника, энциклопедиста и критика, соединенных в одном лице. Когда уже начались репетиции, режиссер играет роль главнокомандующего. Он управляет всем

ходом дела. Ему подчинены все артисты, от главного до статиста, постольку, поскольку может быть подчинено свободное творчество. Это значит, что режиссер не может, не нарушая этого бесправного принципа, влиять на творческую деятельность актера иначе, как советом, но безусловно вправе указать актеру, если он нарушает исполнением общую гармонию целого или искажает смысл произведения, как бы ни было талантливо исполнение отдельной роли.

Режиссер является для артистов тем авторитетом, который видит их *со стороны*, а это очень важно в нашем деле во время предварительной работы. Он рисует целую живую картину, поэтому он должен владеть и музыкой, и декорацией, и освещением, — словом, всеми теми служебными элементами, которые сами по себе хотя и составляют самостоятельные искусства, но в применении их к драматической сцене играют, несомненно, только служебную роль. Режиссер располагает цвета и звуки в той взаимной гармонии, которая должна служить главной цели, главному идеалу драматического представления — всестороннему, яркому, художественному воплощению на сцене поэтического произведения. Но до начала работы нехватит у одного человеческих сил создать эту общую картину в целом и подробностях. Поэтому *режиссерский совет*, состоящий из главных артистов и автора, приглашающий в качестве специалистов на свои совещания лиц, вполне компетентных в декоративном, музыкальном и других отношениях, есть учреждение рано или поздно неизбежное. И с другой стороны, могут ли артисты вкладывать всю любовь, всю душу в свое дело, когда они являются только слепыми исполнителями ролей, вдохновляющимися по контракту? Могут ли артисты соразмерять свои силы, когда главные члены труппы не знают ни того репертуара, который им же предстоит играть в течение сезона, ни распределения их работы в этом репертуаре? Откуда они могут взять живое отношение к делу, когда то, над чем они призваны работать, тщательно от них скрывается во избежание «лишних» разговоров? Я вовсе не считаю ведение дела самими актерами не только возможным, но даже желательным, но полагаю, что совершенно отстранять нас от участия в вопросах годового текущего репертуара, распределения ролей и постановки пьес — значит отнимать у нас всякий живой интерес к делу, которое тем лучше идет, чем больше любви и энергии в него вложено нами, значит отнимать у управления опытных и знающих дело советников. Как можно всесторонне обсудить постановку «Горя от ума», «Ревизора», «Гамлета», «Марии Стюарт» — любой серьезной вещи — без участия тех, кто призван воплотить главнейшие образы этих произведений в живые лица? Учреждение

при режиссере режиссерского совета, мнения которого представляются на утверждение главного Управления данным театром, причем Управление является высшей инстанцией, безапелляционно решающей вопрос,— такое учреждение является необходимым условием живого развития и процветания русского первенствующего театра и нисколько не может нарушить своим совещательным характером необходимой в каждом деле дисциплины. Артисты в режиссерском совете подают свои мнения, высказывают свои желания и взгляды, а на сцене являются членами труппы, безусловно подчиняющимися требованиям общей дисциплины театра. И чем сознательнее будет с нашей стороны отношение к этим требованиям, тем строже с нашей стороны будет и их выполнение.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ «НОВОСТЕЙ ДНЯ»*

1895 год

Милостивый государь!

Затронутый в «Новостях дня» вопрос о вызовах и аплодисментах дебатировался на страницах Вашей газеты с разных точек зрения. Вряд ли что-нибудь можно прибавить к высказанным мнениям. Хочется только сказать несколько слов по поводу самой постановки этого вопроса.

1) Вправе ли единичная личность решать вопрос о том, когда и как должно проявляться в театре то или другое впечатление массы?

2) Кто вправе сказать: я не верю искренности аплодисментов двухсот, трехсот, тысячи человек, совершенно чужих артисту, в громадном своем большинстве даже не видевших его без грима?

3) Кто вправе указать публике — аплодируй бенефицианту или юбиляру не тогда, когда хочешь, а тогда, когда тебе указано?

Что такое аплодисменты? Далеко не всегда это выражение восторга и преклонения. Чаще всего это выражение сочувствия и солидарности общества с тем, что происходит на сцене. Эта солидарность публики с артистом самая дорогая связь, какой только может желать всякий артист. Нельзя играть перед каменной стеной, и всякое увлечение пропадает, если вместо живой и отзывчивой публики артисту придется играть перед судейским трибуналом. Даже адвокаты предпочитают говорить не перед справедливым, но холодным коронным судом, а перед отзывчивой нервной скамьей присяжных. Отзвуки публики удесятеряют силы артистов, и недаром блестящие таланты Comédie Française [1] создали себе фикцию в лице клаки, подчеркивающей каждое важное место в пьесе. Не для успеха они этого требуют, их успех и так велик и заслужен, и ничем он не меньше, если не

[1] Театр «Французская Комедия» в Париже. — *Прим. ред.*

больше, успеха артистов Венского Бургтеатра. Им, как людям живого и нервного темперамента, необходим отклик, хотя даже заведомо неискренний. В Венском Бургтеатре я был шесть раз. Действительно, занавеса там после актов не поднимают. Но на те аплодисменты, которые там раздавались, и нельзя поднять занавеса. У нас, по крайней мере в Малом театре, на такие вызовы артисты никогда не выходят. Но я сам был свидетелем, как в пьесе «Жизнь, смерть, счастье и несчастье короля Оттокара» г. Зоннентать был встречен аплодисментами, и император Рудольф Габсбургский кланялся в лице г. Зоннентала на приветы публики. В пьесе «Питт и Фокс» г. Роберт делал то же самое.

По-моему, сценическая иллюзия не нарушается вызовами, если артист умеет и хочет кланяться так, как кланялось бы изображаемое им лицо.

Нельзя же предположить в самом деле, что кланяются только лакеи. Когда я «вызываю» лакея, то я вызываю его вовсе не для поклона себе, а для того, чтобы он спросил у меня: «чего изволите?»

По моему мнению, сценическая иллюзия со стороны публики может быть нарушена всяким проявлением невнимания и нисколько не нарушается проявлением внимания.

Публика, даже не отличающаяся особенным тактом, всегда инстинктивно чувствует, когда ей можно и когда нельзя нарушать молчание. Но выражать свое отношение к автору или артисту есть неотъемлемое, освященное тысячелетиями право публики, право, придавшее древнегреческому театру характер народного суда, французскому театру прошлого века — характер кафедры, и отнимать это право не может никто.

Точно так же жестоко лишать автора и актера права принять лицом к лицу выражение сочувствия или восторга собравшегося общества. Еще более жестоко называть лакеем человека, благодарящего поклоном за внимание и сочувствие. Это просто хлесткая фраза, не имеющая никакого значения. Что нарушает иллюзию со стороны актера? Скверное исполнение. Больше ровно ничего. Актерам надо стараться играть как можно лучше, — и никакие аплодисменты и поклоны тогда иллюзию не нарушают.

Февра, игравшего в Comédie Française «Un père prodigue»[1], прерывала и не одна клака почти после каждой его тирады, у меня самого срывались аплодисменты каждые пять-шесть минут; но, я уверяю Вас, иллюзия была полная.

Тот же недавний дорогой гость наш, Левинский, играл очень маленькие и неблагодарные роли в Бургтеатре в Вене, все разы, когда я бывал там, ему не аплодировали,— но и это не могло

[1] «Блудный отец», пьеса Дюма-сына. — *Прим. ред.*

так или иначе повлиять на цельность и силу созданных им фигур. Значит, не в этом сила.

Для каждого рода художественной деятельности есть своя форма внешнего выражения сочувствия общества. Популярность писателя измеряется количеством проданных книг, журналиста — экземпляров журнала или газеты, живописца, скульптора — говором публики, стоящей перед статуей или картиной, драматурга, актера, композитора, певца, виртуоза — тем впечатлением момента, которое он вызывает, тихим шопотом одобрения или взрывом аплодисментов. Все эти формы выражения сочувствия имеют тесную связь с формой проявления той или другой деятельности, установлены и освящены веками, десятками веков и никогда не изменятся.

Писатель, журналист дают свои произведения одному, с тем чтобы он прочел у себя в комнате или тесном кругу роман или статью,— и успех выражается тем, что большее число этих «одних» пожелает взять книгу или газету.

Скульптор и живописец выставляют свои вещи и сами скрываются за ними,— соответственно этому выработалась и форма успеха в том, что публика толпится и обменивается взглядами и мнениями. Если бы скульптор и живописец сами демонстрировали свои вещи, вероятно, их так же встречали и провожали бы аплодисментами или свистками, как это делают с писателями, читающими свое произведение, драматургами, композиторами, артистами всех родов, то-есть с людьми, вступающими с публикой в непосредственные отношения, требующими произнесения ее приговора в момент вступления с ней в это непосредственное сношение.

Дело разумной критики разобраться, насколько право общество в своем суде над художником, но глас народа — все-таки «глас божий», и обуздать его теми или другими способами, регламентами и соображениями о сохранении иллюзии нельзя. Общество само заботится о своих иллюзиях и само сумеет охранить их от нарушений.

Полные тайны, требующие одиночества и покоя работы художника, то «служение музам», которое «не терпит суеты», проходит в тиши кабинета, студии, в полумраке репетиции. Когда же произведение готово, оно принадлежит обществу и никто не смеет налагать своего veto на его суд. Никто не имеет права заставлять публику аплодировать купидонам, намалеванным на занавеси, из опасения прослыть лакеем, если выйдешь принять от общества привет или порицание.

ПЕРВЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ СЪЕЗД СЦЕНИЧЕСКИХ ДЕЯТЕЛЕЙ,

его резолюции и настроения*

1897 год

По инициативе Русского театрального общества благодаря его энергии и горячей любви к русскому театру — любви более чем бескорыстной — совершился в России акт глубокого исторического значения в области сценического искусства. Это первый съезд русских сценических деятелей.

На театр можно глядеть с произвольной точки зрения. Некоторые придают ему первостепенную важность в общем ходе национального культурного роста, другие низводят его до степени более или менее фривольной забавы, третьи отводят ему чисто служебную роль в деле общенародного просвещения, четвертые ставят его наряду с остальными отраслями художественных явлений жизни — живописью, поэзией, музыкой, скульптурой — и вследствие этого причисляют его к области исключительно изящного, словом, нет конца разнообразию и пестроте этих взглядов.

В одном нет никакого сомнения — театр все более и более становится частью тела современного общества, и такой частью, в которой проходят те же вены и артерии, переливается та же кровь, как и во всем теле. Пусть это будет только второстепенный орган, но это все-таки плоть от плоти и кровь от крови данного общества. Те, кто интересуется вопросами общей культуры, сами сумеют выбрать из ее истории доводы в пользу этого положения, а для остальных достаточно и простой наблюдательности, чтобы признать его. Я счел нужным поставить его во главе моего очерка не для того, чтоб открывать Америку, а исключительно потому, что это положение есть исходная точка всего того, что мне придется высказать.

Первый всероссийский съезд сценических деятелей — будем называть его просто съездом для краткости — с первого взгляда представляет из себя богатый материал для всевозможных

нападок. В самом деле: резолюции, принятые единогласно сегодня, завтра единогласно отвергаются; овации авторам докладов утром — вечером заменяются овациями их оппонентам; пошлые выходки или заигрывания с массой имеют такой же успех, как и серьезные попытки разобраться в существеннейших вопросах; некоторые резолюции своей бесцельностью и бессодержательностью вызывают невольные улыбки; многие вопросы первостепенной важности подавляются общим равнодушием, а мелкие вопросы самолюбия дебатируются со страстной горячностью; в речах фраза и форма выступают на первый план в ущерб содержанию; наконец, что грустнее всего — часть съезда проходит на почве страстей, и часто довольно низменных, а если съезд и возвышается до уровня спокойствия и объективности, то большую часть под давлением резко выраженного кем-нибудь из его руководителей осуждения, причем перемена настроения совершается с феерической быстротой — в полном смысле слова «живая перемена», выражаясь закулисным языком.

Но все это с первого взгляда.

Для тех, от кого будет зависеть облечь pia desideria [1] съезда в жизненную форму, съезд представляет бесценный материал. В нем выразился прежде всего дух русского артистического мира, дух тех людей, которые призваны лицом к лицу с публикой осуществлять задачи театра. Как хороший главнокомандующий считается с духом своих солдат, так и те, кто властен над судьбой русского провинциального театра, кому предстоит разобраться в просьбах и ходатайствах русского актера, имеют перед собою не бледные образчики или фотографии армии русского театра, а всю эту армию — живьем, со всеми ее слабыми, но и со всеми сильными сторонами. Молодость, чуткость, нервность, отзывчивость и несомненная талантливость всей залы съезда — все это незаменимые и ничем искусственно не производимые сильные стороны русского актерского мира. Да и когда русскому актеру было выучиться разбираться в своих нуждах и идеалах? Какие учреждения до появления благородного и прекрасного Русского театрального общества давали возможность русскому актеру развивать в себе способность к анализу своего положения и средств к его улучшению? Где могли лучшие люди актерского мира найти оплот во имя своих идеалов, которые и вели их на сцену, против грязи, пошлости и кабака? И, однако, съезд успел выделить из своей среды целый ряд людей, которые, несмотря на все эти ужасные условия и множество других, еще худших, оказывается, умели думать за других, за большинство, о своем кровном деле, терпя и холод, и голод, и нужду, и даже, как оказалось, отобрание у всех поголовно артистов паспортных

[1] Благие пожелания. — *Прим. ред.*

книжек полицией, сохраняли в себе живую веру в его будущее, питали в себе глубокую скорбь об его мрачных сторонах. Самая переменчивость настроения залы съезда говорит о честной искренности ораторов, и эта искренность заставляет с любовью относиться к их крайностям и резкостям всякого, кто любит театр, верит в него и понимает его значение.

I

Первая речь съезда была почетной председательницы Н. М. Медведевой. Мне кажется, это был один из самых опасных его моментов, тот удар в китайский гонг, который сразу поднял нервы и без того нервных людей, провел такую резкую разницу между тоном докладов и тоном прений в течение всех заседаний I отдела и свел принцип съезда с почвы деловой на почву диктатуры сердца. Честь и слава тем его руководителям и членам, которые сумели отделаться от обаятельного впечатления слез, так художественно пролитых, и сознательно приняться за работу. Знаменитая артистка, обрисовавши кратко и сильно значение съезда, его роль в настоящем и будущем, разделила «задачу съезда на две части: улучшение быта артиста и поднятие драматического искусства». Самое разделение задачи съезда на две такие части вместе с тем указывает на *практический* смысл первой и *теоретический* смысл второй. Еще более подчеркнуто это деление концом речи: «сердце говорит,— почтенному оратору,— что пора позаботиться о провинциальном актере, вспомнить, что он прежде всего человек, утолить его голод, отереть его слезы». «За кулисами и настоящие короли Лиры и сломленные жизнью Корделии, наконец, там просто голодные и страдающие люди».

Пусть меня обвиняют в величайшей сухости, но я не могу признать таких тонов в деле первостепенной важности. Я даже не могу припомнить случая, когда бы какой-нибудь съезд, кроме филантропического,— а таких, кажется, в России не было,— кроме тюремных, начинался бы воззванием к сердцу. Если я обращаюсь к доктору для спасения жизни дорогого мне существа, то я буду взывать к его знанию, буду требовать от него осмотрительности, внимания, страшного напряжения всех его интеллектуальных сил, а не слез и воплей над моим больным. И чем сильнее будет напряжение разума, знания и воли, чем глубже и внимательнее будет поставлен диагноз, тем он будет вернее и спасительнее. А можно ли требовать внимания и напряжения от расстроенного, взволнованного, рыдающего над больным врача? Съезд — это врач, которого сразу расстроили, да еще врач-дебютант, врач, не успевший взять власть над

своими нервами. Я глубоко разделяю чувства Н. М. Медведевой, но не могу разделить ее взгляда, который привел ее к необходимости высказать страдания ее сердца на открытии артистического, то-есть наиболее нервного, съезда. Еще труднее принять ее деление задачи на две части. Я позволю себе продолжить параллель с врачом, благо этот пример уже дан А. П. Ленским. Больному нужна мучительная, болезненная операция для выздоровления, даже не одна, а ряд операций в течение долгого срока. Но результатом этих операций явятся выздоровление и способность к жизни и росту. Как взглянуть на требование успокоить страдания больного паллиативами и наркотическими средствами? Конечно, измученный долгими страданиями больной будет жаждать наркоза, станет целовать руки у тех, кто впрыснет в него морфий. Конечно, неопытный, растроганный до слез, неуверенный в своих силах врач предпочтет морфий ланцету. Конечно, и тот человек, на руках которого находится больной, в своей совести найдет оправдание своему требованию. Но больной все-таки умрет. Так должно умереть дело разумного театра, если ставить филантропию впереди всего и давать сердцу перевес над разумом, вернее, сентиментализму над искренним и горячим чувством, над деятельной любовью, и давать этот перевес в решительный момент, в тот момент, когда люди собрались не жалеть и плакать, а думать и спасаться.

Призыв к этому был сделан немедленно по окончании речи глубокоуважаемой артистки Алексеем Антиповичем Потехиным. Достигнуть высоты тех требований, какие были поставлены А. А., подняться до их осуществления, конечно, было немыслимо для первого съезда. Но в том-то и заключается высокий смысл изложенной им программы, что в ней ясно и сильно выразился идеал, к которому члены съезда все-таки должны были стремиться в разрезе своих сил и опытности. «По мере развития и образования,— говорит А. А. Потехин,— потребность в театре увеличилась, увеличивалось и число лиц, желавших служить искусству. Но театральное дело в провинции было предоставлено частной инициативе и влачило свое существование без руководства, без покровительства, без помощи и без защиты. Мудрено ли, что при таких условиях театр мало-помалу сделался жертвой аферы и меркантильной предприимчивости, утратил свое просветительное и художественное значение, а контингент настоящих сценических деятелей переполнился людьми, не имеющими никакого отношения к искусству и ищущими в нем только средств для существования».

Допустим даже, что эта картина чрезмерно сурова, хотя она вполне подтверждается докладом А. П. Ленского, Т. Н. Селиванова и целым рядом других докладов. Допустим даже, что в

обрисовке провинциального театра такими мрачными красками играет роль желание усугубить серьезность болезни, чтобы вызвать и усугубленное напряжение внимания к ней. Но все-таки всякого серьезно любящего артистический мир человека гораздо более тронет эта картина, чем картина закулисных Лиров и Корделий, потому что их горе — частное, а горе театра — общее горе, что в суровом и мужественном горе А. А. Потехина тонет горе Н. М. Медведевой, как потонуло «Общество для пособия нуждающимся сценическим деятелям» в «Русском театральном обществе». «Общество для пособия нуждающимся сценическим деятелям», которому «на помощь приходили и благотворители, и Дирекция, и артисты императорских театров», которое «добывало средства, увеличивало капитал, раздавало пособия, выдавало пенсии, имело радость видеть своих воспитанников окончившими курс учебных заведений, за десять лет своего существования убедилось, что нужды, бедствия и просьбы сценических деятелей о помощи не только не уменьшались, но с каждым годом увеличивались, что одною благотворительностью, как бы она ни была широка, оно не может изменить к лучшему общее положение провинциальных сценических деятелей, пока не будет изменен общий строй всего театрального дела в России».

Таким образом, из двух рядом стоящих речей мы извлекаем два совершенно противоположных вывода. В первой речи мы видим, что прежде всего пора «отереть слезы», из второй, что общество, десять лет этим занимавшееся, должно было на одиннадцатый год попытаться «изменить общий строй всего театрального дела». Две рядом стоящие в самом начале съезда речи дают совершенно разный камертон.

Которому из этих камертонов последовал съезд? Это будет ясно видно, если мы проследим его постепенный ход и его «живые перемены». Но прежде необходимо сопоставить общую программу действий, намеченную А. А. Потехиным, с более подробною программой, указанной его ближайшим помощником, председателем первого отдела П. Д. Боборыкиным. Эти три речи представляют существенную важность в смысле настроений съезда, а его настроения, в сущности, являются, как я уже сказал вначале, самым важным проявлением его деятельности, так как практические указания его давно всем известны, главнейшие из театральных зол еще больше, а для мер, необходимых к их устранению, пожалуй, достаточно было бы не съезда, а присылки делегатов в совет Русского театрального общества, как об этом печатно высказался один из спекуляторов театрального дела...

А. А. Потехин, переходя к задачам съезда, требует «иметь в виду прежде всего общее дело, стоять на почве общих интере-

сов, остерегаться увлечений, самолюбивого задора и личных эгоистических стремлений. Вырабатывать и проектировать такие меры, которые, обеспечивая интересы искусства, нормируя, регулируя и улучшая общественное положение артистов, в то же время согласовались бы и совпадали с существующими законами и общественными установлениями».

Немедленно вслед за этим П. Д. Боборыкин намечает отчасти программу «мер, обеспечивающих интересы искусства и нормирующих положение артиста в провинции», и выставляет следующие вопросы:

1. О выборе типа народного театра, причем первый тип — доступный театр, постепенно вводящий народную массу в «мир чувств, мыслей, душевных волнений и идеалов, художественно разработанных в лучших произведениях театра», второй — театр с особенным, народным репертуаром.

2. О выборе между антрепризой и товариществом.

3. О гастролях столичных известностей целыми труппами и единолично.

4. О поднятии уровня репертуара и исполнения провинциальных театров, причем уровень исполнения должен быть, во всяком случае, повышен.

5. Об отношениях рецензентов и критиков к театру.

6. О значении школы как в отношении практики театрального дела, так и в отношении привлечения к сцене более обширного контингента лиц всех слоев общества.

7. О нравственном уровне артиста и неразрывной связи этого уровня с высотой или низменностью общего сценического уровня, причем оратор нравственный уровень ставит вне всякой зависимости от степени материального обеспечения и его низменность объясняет культом личного «я» и жаждой успеха.

8. О положении женщины, принижаемом в нравственном смысле жаждой славы и материальными условиями.

9. О сценическом пролетариате, развивающемся, с одной стороны, антрепренерскими вожделениями, с другой — высокою цифрой заработка «талантов», и

10. О выработке в артистической среде более освежающих идей, принципов и навыков, как наиболее ценных и плодотворных средств для изменения к лучшему положения театра и его служителей.

Во всей речи П. Д. Б — на красною нитью проходит мысль о неразрывной связи художественного прогресса театра с материальным обеспечением его служителей. Несмотря на то, что председатель I отдела намечает очень много важных вопросов, нельзя тем не менее не сказать, что вопросы эти в своей постепенности лишены какой бы то ни было системы и гряд ли выте-

кают один из другого, частные из общих, и что, наконец, существуют и крупные пробелы. Но многолетний интерес П. Д. Б. к театру и его глубокая эрудиция все-таки намечают большинство вершин общего вопроса о пересоздании русского театра, а так как другой такой же речи, ставящей на очередь хотя бы только большинство этих вершин, в течение всего съезда произнесено не было, то и считаться нам придется главным образом с его тезисами, не обращая внимания на их случайность и неполноту.

Это первое заседание носило в высшей степени важный характер общей постановки вопросов и установления общей тональности съезда с двумя ярко обозначившимися течениями: первое — течение нервное, нашедшее в общей массе членов съезда горячий отклик, а второе, к сожалению, в начале отступившее на второй план, течение строгого анализа и деятельной любви к самому делу и его слугам.

Съезд был распределен на четыре отдела: I — общие вопросы, председатель П. Д. Боборыкин; II — выработка общих правил для антрепренеров, актеров и их взаимных отношений, председатель А. Е. Молчанов; III — общедоступный театр и участие городов и земств, председатель Е. П. Карпов и IV — ценз, нормировка вознаграждения и обеспечение, председатель Вл. И. Немирович-Данченко.

Относясь с глубоким уважением к трудам организационной комиссии съезда и в особенности к выбору ею весьма существенных вопросов, предложенных съезду, я тем не менее не могу себе уяснить, чем руководствовалась комиссия в своем разделении вопросов на такие группы. Как, например, выделить вопрос о нормировке вознаграждения в IV отдел, когда этот вопрос составляет лишь часть вопроса о «взаимных отношениях антрепренеров и актеров», отнесенного вместе с нормальным контрактом ко второму отделу. Вопрос об отношении к обществу драматических писателей не находит себе места и случайно попадает в III отдел — общедоступный театр, города и земство. Та же участь постигает доклады о любительских кружках. Из дальнейшего будет ясно, насколько я прав или неправ в своих выводах. Безусловно удачен отдел общих вопросов и первое место, отведенное ему по времени. В нем будет и было высказано все, что давно требовало выхода на свет божий, и три остальных отдела могли бы систематизировать его пожелания и указания.

Если пристально вглядеться в театральное дело и на время отбросить материальную его сторону, так как материальная сторона есть всегда результат, а не свойство всякого, даже коммерческого, а не только художественного вопроса, то само дело резко обозначит три грани, на которые оно распадается и ко-

торые, по-моему, должны были бы лечь в основу деления съезда на отделы.

Я вовсе не собираюсь совершенно устранять материальную сторону, напротив, я ей отведу главнейшую часть своего очерка. Но прежде чем вводить ее в общий ход суждения о каком-нибудь деле, разбирается самое дело. Результаты этого разбора с точностью часовой стрелки укажут и на материальный результат предприятия.

Всякий предприниматель, будь это отдельное лицо или целое сословие, прежде чем исчислить степень доходности своего предприятия, должен рассмотреть, взвесить и решить следующие вопросы:

а) насколько предприниматель в себе самом носит способность к плодотворной работе;

б) чего потребует от него общество и чего вправе он от общества ожидать и

в) какие отношения должны существовать между работниками для возможно лучшего производства?

Только разобравшись в этих вопросах, можно получить полную картину дела и с приблизительною точностью рассчитать его материальные результаты.

В интересующем нас вопросе съезда это деление его задач, мне кажется, наиболее отвечало бы практической стороне дела.

Как никак обширная артистическая семья перебивалась из года в год до сих пор. Наконец, это перебивание приняло острый, угрожающий характер. По общему признанию, дело пало, пролетариат растет, художественные задачи приняли меркантильный характер, личность работника подвергается моральному унижению и безвыходной нужде. Рядом с этим возникает еще более грозный вопрос, подвергающий сомнению самое существование дела: общество платит только за то, что ему нужно, в чем оно чувствует потребность, и никакие гуманные соображения не заставят его поддерживать предприятие, в котором оно не нуждается. Не дошло ли провинциальное театральное дело до такого состояния, когда оно уже не нужно обществу, не умеет его заинтересовать и вызвать в нем спрос, необходимый для его процветания? Нет спроса, и никакие воззвания и требования монополии, поддержек, запретительных мер и т. п. его создать не могут. Значит, прежде чем говорить об обеспечении делом, надо рассмотреть, какие причины мешают делу приносить необходимую для его служителей цифру. Эти причины могут лежать:

а) в самой сущности дела; но даже при настоящем его печальном состоянии нельзя сказать, чтобы оно не вызывало спроса со стороны общества, и

б) в способе его ведения, вызывающем справедливые нарекания.

Этот способ ведения дела заключает три стороны, которые согласно предлагаемой мною системе разбора доходности всякого предприятия могли бы лечь в основу деления съезда на отделы:

1-я — отношение артистов к искусству и к театральной работе.

2-я — требования, предъявляемые к театру обществом, и требования, предъявляемые к обществу театром.

3-я — взаимные отношения всех работников сцены.

Я позволяю себе предупредить упрек, который могут мне сделать, что я ставлю слишком отвлеченные грани деления предмета съезда.

Первый съезд сценических деятелей есть вместе с тем организационный. Первый съезд, упустив какие-нибудь отдельные вопросы, не погрешит против своего основного принципа; эти упущения могут быть легко пополнены в дальнейшем, но на его обязанности лежит строгая систематизация подлежащих ему задач. Система же может быть выработана только на почве общих признаков той или другой группы вопросов, и кажущаяся отвлеченность принципов деления на группы нисколько не придаст самой сущности вопросов отвлеченности, не лишит их практического характера.

II

Первая сторона обнимает вопросы школы, ценза, репертуара, режиссерского института и художественной дисциплины, а значит, и той профессиональной этики, о которой П. Д. Боборыкин говорит в 10-м своем положении.

Менее всего на съезде было говорено о том, что прежде всего театр существует для того, чтобы дать публике пьесу, хорошо сыгранную. Это самое примитивное, но самое существенное положение. Только тогда мы будем нужны публике как актеры, когда мы будем актерами, то-есть людьми, независимо от размеров нашего таланта произносящими то, что написано автором, играющими то лицо, которое им задумано. Только тогда публика будет ходить к нам и платить нам. Всякий честный человек из артистов должен сознаться в глубине души, что ни одна из его хороших сторон, ни один его труд никогда не пропадал бесследно, что за каждую минуту серьезной работы над ролью он получал и серьезное удовлетворение. У хороших актеров нет недостатка ни в ангажементах, ни в заработке, ни в бенефисах. Все несчастье русского актера в том, что он везде, за исключением немногих, наперечет известных всем трупп,

тонет в массе неактеров, может быть, гениальных людей, но не актеров. Если актер, играющий, например, «полковника Тулупьева», рекомендуется «Антоном Топорковым», то обладай он каким угодно талантом, талант его не пригоден ни к чему. Он в нем и остается. Если на одного добросовестного актера приходится по десяти Антонов Топорковых, то никакие кассы, монополии, ограждения от критики не привлекут публики в театр, даже если «поклонники» и «театралы» и признают за Антоном большое «нутро». Превосходные доклады А. П. Ленского и Т. Н. Селиванова по этому вопросу возбудили восторженные аплодисменты по адресу авторов — и только, тогда как прямой переход от этого был к резолюциям такого характера, который ставил бы на первый план в определенных чертах требование более тщательной постановки пьес и большего числа репетиций и более добросовестного отношения к ролям.

Пусть возражают, что угодно о невозможности большего, чем теперь, количества репетиций, о недостатке времени для изучения ролей и т. д. На это один ответ: прежде всего невозможно играть без репетиций и без знания роли. Ситец, который рвется от первого прикосновения и линяет к вечеру, все равно никто не станет покупать; могут только жертвовать в пользу разорившегося фабриканта, но покупать не станут.

Об упорядочении дела репетиций и учения ролей меньше всего резолюций, меньше всего дебатов, их почти нет, а в этом главный, если не единственный ключ к излечению болезни. Только от этого прямой переход к вопросу: как создать условия, при которых возможно будет репетировать и учить? Г. Селиванов говорит, что актер плохо играет потому, что не обеспечен, и не обеспечен потому, что плохо играет, что в этом заколдованном круге трудно разобраться.

Я решительно отказываюсь видеть в этом ряде вопросов круг. Я вижу прямую, как стрела, линию: раз актер — не актер, он не может требовать от актерского дела обеспечения. Это жаль, страшно жаль, но это так. А если актер — актер, он мало-мальски всегда обеспечен, и чем больше съезд и главным образом Русское театральное общество будут развивать эту обеспеченность, тем лучше, тем светлее будущность русского актера, а значит, и будущность русского театра, но опять-таки актера, а не просто «закулисного Лира», глубоко трогающего своими страданиями, но совершенно непригодного для дела.

Вопрос о школах, дебатировавшийся и в I и в IV отделах и вызвавший две резолюции сочувственного характера, тем не менее отступил на второй план, и резолюции по вопросам

школы являются скорее «очисткой совести», чем сознанием важности специальной подготовки. Между тем театральная школа одна — и исключительно она одна — призвана рано или поздно осуществить основную, единственную задачу театра: дать публике пьесу хорошо сыгранную. Я не буду распространяться относительно всех упреков, которые сыплются на школу. Даже из уст такой учительницы, которая сумела выдвинуть и приготовить ни больше ни меньше как Марью Николаевну Ермолову, мы слышим, что некогда Малый театр был храмом, где приносились жертвы, и что в нем не было места для школьников. Да разве Эмилия Галотти, выпущенная 27 лет тому назад Н. М. Медведевой в свой бенефис, не была школьницей в полном смысле слова и не в Малом театре, не под руководством нашей же почтенной председательницы эта школьница выросла в крупнейшую европейскую артистку? Не стану и защищать школы от вопросов вроде: где это таланты, созданные школой? Как будто лицеи обязаны ежегодно выпускать Пушкиных, университеты — Тургеневых, Менделеевых и т. д. Вопрос ставится иначе: если даже ремесленные цехи требуют, чтобы мастер сначала был учеником, потом подмастерьем и наконец уже получал звание мастера, то каким образом из всех ремесел, наук и искусств одно сценическое только возбуждает вопрос об этом?

Нельзя научить всякого написать хорошую, талантливую, гениальную книгу, картину, нельзя выучить выигрывать сражения, открывать законы тяготения, но величайший талант не напишет записки, не нарисует носа, не выстрелит из ружья и не сложит двух с тремя, если его не научить необходимому. Школа была всегда, вопрос в ее форме. То, до чего так называемым «собственным умом» люди доходят годами, школа дает в первый же год. Как! Чтобы иметь право быть кандидатом на судебные должности, надо учиться 12 лет, чтобы иметь право быть подпоручиком, надо употребить 9 лет, а для актера, призванного воплощать в живые образы страдания и радости и подпоручиков и кандидатов, достаточно быть изгнанным из второго класса гимназии? Это что-то невероятное! Надо быть Гомером, чтобы, ничего не зная и ничему не учившись, создать «Илиаду». Чем ниже общий уровень культуры, тем легче быть гениальным. Среди персидских врачей любой наш студент-медик явится чудотворцем. Но, слава богу, русское общество в своей массе все больше и больше теряет характер пелазгов и персиан. Школа гению не помешает и таланта не забьет. Но она задаст и гению и таланту те задачи, которые он призван осуществить, лишит обаяния таланта того, кто никогда им не был, а был только студентом-медиком среди персидского медицинского мира.

Школа заняла большое место лишь в течение десяти последних лет, и от нее уже требуют талантов, да еще талантов выдающихся. Старые, опытные актеры подтвердят мое мнение, что актером — настоящим актером — можно сделаться не раньше десяти-пятнадцати лет сценической деятельности, да и то еще очень, очень много останется работы. Так называемые «молодые силы» уже дали многое на той же императорской сцене обеих столиц. Всякий любящий театр сознается, что и второстепенные роли, и толпа много выше и осмысленнее на сцене теперь, чем это было прежде. Общая физиономия сцены, несомненно, выиграла, и на сцене теперь редко услышишь, что «он меня компроментирует», «она представилась», «король вам назначил уединенцию»,— требовать же от школы сонма талантов все равно, что требовать от университетов ежегодных выпусков Урусовых и Плевако, Чеховых и Потапенко.

Если поставить в практической связи со сценой вопрос о школе, то мы непременно придем к неизбежному логическому выводу, что школа убьет Антона Топоркова, что школа потребует репетиций и знания ролей и внесет в дело провинциального театра художественную дисциплину, а художественная дисциплина сама создаст известный уровень требований, который много посодействует русскому театральному обществу выработать основные начала ценза, которого при современных условиях частной сцены никакими экзаменационными комиссиями, никакими аттестатами о службе создать нельзя. Я лично стоял бы за тип свободной школы, без аттестатов и степеней, с простым удостоверением о прослушании курса, с свободной доцентурой всех артистов, имеющих имя, с обязательными классами общей и русской литературы, истории, французского языка, фехтования и танцев. Живое дело требует и живых форм, и снабжать театры исключительно учениками двух-трех артистических имен — значит только суживать художественные горизонты и, пожалуй, порождать только две-три разновидности актеров. И если по предложению г. Вольфа Русское театральное общество создаст свой театр, то при нем могла бы и развиться и окрепнуть эта школа с принципом свободной доцентуры, на которую откликнется большинство артистов с именем Петербурга и Москвы; они сумеют распределить труд между собою. И эта школа подготовит новые массовые условия, поднимет уровень исполнения и художественного вкуса, выбросит за борт все, что позорит дело театра, хватаясь за него алчными или пьяными руками.

Школа выработает и те освежающие «идеи, принципы и навыки», к которым призывает П. Д. Боборыкин. Представление об «alma mater» — представление, уже сослужившее России ве-

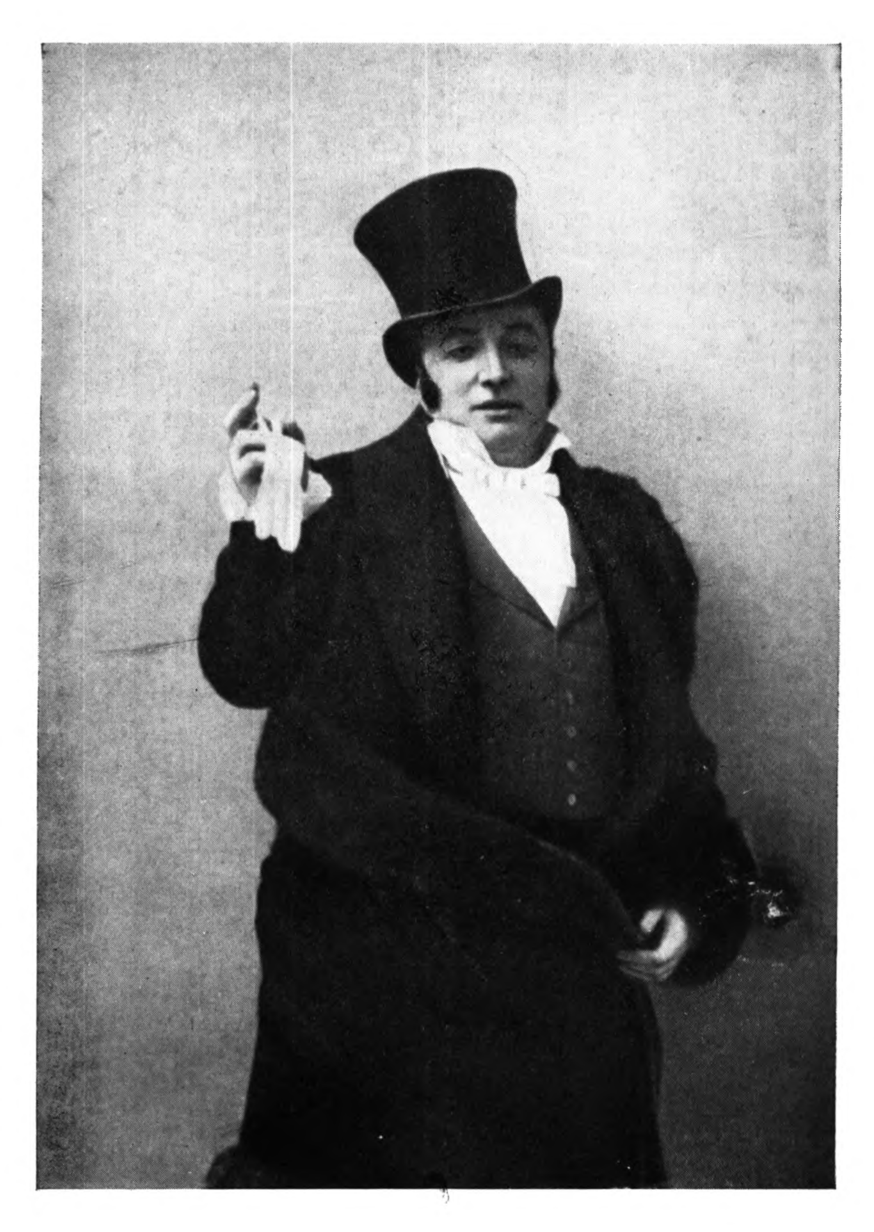
ликую службу, — должно войти в жизнь театрального мира. Корпоративная честь, традиции учреждения, известная сумма этических и художественных требований дадут большой оплот будущим актерам в борьбе с закулисным злом. Отношение к школам ее противников мне напоминает отношение старых приказных к университетским чиновникам: несомненно, старые приказные должны были отнестись к приливу нового, не рутинного элемента враждебно и встретить их криками, или шипеньем, или вопросами вроде: «Нет, ты прежде всего докажи!» И, однако, университет влил в русское дореформенное чиновничество благодетельные соки, истребившие с корнем то «свежее предание», которому теперь «верится с трудом».

Из всех дебатов по вопросу о художественном репертуаре в особенности важны доклады и прения III отдела под председательством Е. П. Карпова, бывшего последовательно режиссером трех театров: чисто народного (Невского о-ва), свободного (Лит.-арт. кружка) и, наконец, привилегированного (императорского Александринского). В высшей степени симпатичны все резолюции этого отдела. Лишенные предвзятости и личного характера, глубоко проникнутые широкою любовью к делу, вне всякой тенденции протекционизма и регламентации или пожеланий, трогательных своей наивностью, вроде пожеланий целого нового министерства или изъятия театра из-под ведения цензуры, они производят наиболее светлое впечатление своей заботой о чистоте самого принципа общедоступного театра и выражают общее, но в высшей степени практическое в смысле репертуара пожелание, чтобы театр «служил искусству, а не развлечению». Но русскому «актерскому» съезду трудно осуществить это пожелание, так как по самой своей идее театр есть учреждение для представления тех произведений драматической литературы, которые порождаются данной эпохой, а не для их производства. Тут можно говорить только о выборе. Наш съезд может отвести более или менее значительное место в общем репертуаре сезона пьесам так называемого «образцового» типа, расширяя это понятие от пьес классических до включения в него всех пьес крупного литературного достоинства. И в высшей степени ценную услугу оказало бы Русское театральное общество учреждениям особого комитета, который бы занялся изданием каталога «образцового репертуара», долженствующего служить «основным» репертуаром каждого театра. Литераторы и артисты присылкой своих мнений в комитет облегчили бы его задачу: хорошие пьесы Запада и России известны все, если не каждому, то поодиночке всем. Нет никаких оснований бояться, что русские писатели и артисты не откликнутся на призыв сообщить, какие пьесы они желали бы включить в основной ре-

пертуар всероссийского театра. Но основным репертуаром не исчерпывается весь вопрос.

Несомненно, театр обязан, говоря словами Гамлета, отразить «и современный век и его характер». Несомненно, попытки этого отражения чаще всего неудачны. Во всей «литературной» части истории русского театра нет года, в который печать и общество не скорбели бы о недостатках, упадке и бездарности современного им репертуара, не жалели бы о старом, не надеялись бы на будущее. За последнее время отчаяние критики и театралов дошло до пределов скорби на реках вавилонских, слово «драматург» на изящном языке некоторых органов нашей печати большей частью сопровождается такими эпитетами, за которые в частном разговоре посылают вызовы. Но тем не менее считаться приходится с тем, что есть, а не с тем, чего хочется. И театр уйти от современного драматурга не может. Все, что ему можно пожелать, это уйти от всего несвойственного русской сцене, главным образом от завоевывающего на ней места переводного порнографического фарса отчасти французского, отчасти германского производства. Ведь, говоря по чести, мы и играть его не умеем, и талантливый русский актер в переводном репертуаре, изображая парижанина, снимающего с себя чуть что не рубашку, или мужа, говорящего любовнику с вызывающим видом: «Милостивый государь!» — не столько смешон, сколько жалок, а чаще всего напоминает собою слона, танцующего на канате. Но и это ограничение совершенно пожелательного характера. Оно будет только тогда иметь значение, когда русская драматическая литература сумеет возместить чем-нибудь своим, новым, все больше и больше ощущаемый пробел русских легких комедий быта, жанра и даже интриги.

Отведя возможно большее место основному репертуару, остается только настаивать на сокращении по мере сил числа мелодрам и фарсов, этой чумы драматического театра. Но главная роль в изменении характера современного репертуара все-таки принадлежит драматической литературе, а не театру. Он неизбежно «отражает современный век и его характер», и просветительное его влияние может выразиться только в содействии борьбе лучших сил печати и общества против пошлости и низменных инстинктов. Большая заслуга театра десяти-пятнадцати последних лет заключается уже в том, что драма выделила из себя оперетку почти повсеместно в особый театр и предпочитает гордо бедствовать особняком, чем пользоваться поддержкой своей падшей сестры. А давно ли сегодняшняя Катерина в «Грозе» завтра изображала прекрасную Елену с разрезом до горла?



А. И. Южин — Репетилов
„Горе от ума“ А. С. Грибоедова



А. И. Южин — Кутузов

„1812 год“ Бахметьева

Итак, труппа, состоящая из подготовленных и дисциплинированных в художественном смысле актеров, играет с возможно большего количества репетиций пьесу образцового или текущего репертуара. Такой спектакль может состояться только тогда, когда его приготовил еще лучше подготовленный, еще лучше дисциплинированный режиссер. Он душа дела, рулевой судна, то лицо артистического мира, от которого дело требует не только ценза, но и высокого ценза, а в особенности современное провинциальное дело, находящееся в настоящий момент на точке своего отправления к улучшению, росту, процветанию. Или я проглядел, или во всех 72 резолюциях съезда нет ни одной, кроме 1-й резолюции III отдела, которая прямо ставила бы режиссерский вопрос на ту степень важности, какую он имеет. Да и эта резолюция касается, как мы увидим ниже, главным образом другого вопроса.

К чести съезда надо признать, что в отдельных требованиях он ставился часто и настойчиво. Режиссер изменит до неузнаваемости физиономию современного театра, и я склонен думать, что хороший режиссер даже в смысле сборов, не говоря уже о художественной стороне, стоит очень выдающегося актера. Режиссер — первый и главный вопрос, которым, несомненно, займется просвещенное, одушевленное такою любовью и таким знанием театральных нужд Русское театральное общество. Школа, художественная дисциплина и режиссер — те три кита, на которых стоит театр, залог его необходимости и благотворного влияния сцены на общество, та почва, на которой широко может развиться самое лучшее украшение театра и всей жизни — отдельный талант.

В этих главах я постарался рассмотреть 4-й, 6-й, 7-й и 10-й пункты речи П. Д. Боборыкина. Их разбору, по-моему, следовало бы отвести особый отдел, после I отдела — общих вопросов — озаглавить его: «II отдел — отношение артистов к самому театру». Тогда многие из поспешно принятых резолюций не могли быть даже поставлены.

III

Вторая группа вопросов распадается на две части: 1-я — чего общество вправе требовать от артистического мира и 2-я — чего артистический мир вправе ожидать от общества по удовлетворении его требований.

Осмотримся сначала в первой части этой группы.

Основной принцип успеха всякого предприятия, результатом которого должно получиться большее или меньшее материальное обеспечение предпринимателя, — высокое качество и низкая

стоимость продукта производства. То, что хорошо и общедоступно, то и идет в большем числе, то и привлекает большой спрос. В 1-й группе вопросов мы постарались рассмотреть, какие условия могут поднять исполнение и поставить театр на уровень требований современной интеллигенции, растущей количественно изо дня в день. Остается вопрос об общедоступности театра, рассмотренный в заседаниях III отдела под председательством Е. П. Карпова с завидной полнотой и обстоятельностью. Всех резолюций по этому отделу состоялось 22, из которых видно, что съезд в высшей степени широко и симпатично понял идею общедоступности театра, причислив к его основному прнципу — дешевизне мест — и принцип более обширного его распространения: и по уездным городам, и по фабричным местностям, и по крупным сельским центрам. Съезд в этих резолюциях относит к театру и чтения с туманными картинами, ярмарочные и праздничные народные развлечения и т. д. Эти в высшей степени симпатичные пожелания относятся тем не менее к вопросам, в которых съезд сценических деятелей мог бы играть лишь вспомогательную роль, идя навстречу ходатайствам местных обществ грамотности, комиссий народных чтений, городов, земств и т. д. Тем больше его заслуга, конечно, что он взял на себя и почин в постановке этих вопросов, точно так же как и в вопросе о введении в программу учебных заведений обучения выразительному чтению в качестве отдельного предмета. Но его резолюции, отвечающие на всеобщий запрос хорошего и дешевого театра, все-таки имеют первенствующее значение.

К числу этих резолюций относятся: 1-я, чтобы непосредственное ведение театрального дела в провинции взяли на себя городские и земские управы в лице своих выборных представителей, образовав из себя дирекции театров, причем художественной стороной дела руководят опытные и интеллигентные режиссеры, рекомендованные Русским театральным обществом.

6-я — о тесноте существующих театральных зданий и настоятельной потребности видоизменить (вероятно, постепенно) их тип в смысле большей их общедоступности.

7-я — об устройстве общедоступного народного театра в Москве по типу, проектированному А. Н. Островским, с тем чтобы этот театр служил руководящим и объединяющим центром для всех общедоступных театров в России.

9-я — о принципах общедоступного театра; он должен быть а) не простонародным, а всенародным; б) должен служить искусству, а не развлечению и спорту, в) исключить из своей сферы все, что извращает идею театра как искусства, и включить все, что входит в область театра как искусства, г) он

должен быть в буквальном смысле слова общедоступным и постепенно доведен до полной бесплатности и

11-я — о ходатайстве перед министерством внутренних дел о применении к общедоступным и народным театрам общей драматической цензуры.

Эти пять резолюций обнимают все признаки общедоступного театра: высоту репертуара и художественного исполнения, дешевизну входной платы и устройство театрального здания по типу, удовлетворяющему этим условиям.

Остальные резолюции развивают эти основные положения, распространяя район его деятельности возможно шире, ходатайствуя об уравнении малорусских спектаклей с русскими, требуя от антрепренеров и распорядителей товариществ насаждения серьезного репертуара и т. д. Из 22 резолюций 11-я, 20-я и 21-я касаются вопросов других отделов — уравнения малорусских спектаклей с русскими и вреда (?) любительских кружков.

Итак, общество при исполнении этих резолюций имеет театр удобный, дешевый и хороший в смысле репертуара, постановки и исполнения. Остается одно требование — прогресса театра, его эволюции. Но этого регламентировать нельзя. Это будет вызвано самой жизнью и явится непременно, раз упорядочен будет на изложенных принципах самый театр.

За удовлетворение этих требований — высокого качества и дешевизны — общество будет платить контингенту русских артистических сил деньги, безусловно достаточные для его обеспечения. Каким бы путем эти деньги ни пришли — через руки правительства, общественного представительства или частной предприимчивости,— это все равно. Они придут несомненно, как приходят и теперь во все мало-мальски организованные труппы и товарищества, о чем в высшей степени ярко говорит, кроме многочисленных примеров, доклад М. М. Бородая. А. А. Потехин в своей речи, призывающей русских артистов примкнуть к Р. Т. О-ву, указал, что оно имеет возможность создать эмеритальную кассу, вспомогательные и благотворительные учреждения. Наконец, ряд заявлений земств и городов о своей готовности притти на помощь русскому театру — все это вместе взятое открывает целые новые горизонты для деятельности в смысле обеспечения русского артиста.

Но кроме денег мы ждем от общества и признания нашей личности, известного уважения к профессии. Чего общество требует от нас, чтобы кроме денег дать нам и свое уважение?

Вряд ли кто-нибудь станет отрицать, что русское общество менее, чем какое-либо другое, заражено предрассудками и сословной рознью. Личность и ее свойства всегда играли и играют в России роль первенствующую, и никто никогда не справлялся

даже в делах служебного повышения, не говоря уже о профессиях так называемых «либеральных», адвокатов, писателей, докторов и пр., — из белой или черной кости видный представитель известной специальности и в каком круге общества он вращался раньше. Театр тоже давно любим русским обществом и в тайниках души даже русским духовенством, давно отказавшимся от взгляда на него как на «богомерзкое игрище». Печать уделяет театру видное место на своих столбцах. Где же кроется причина этой розни общества и русского артиста en masse? Этого смешанного чувства снисходительности с известной оскорбительной осторожностью в обращении, чего-то такого, что ставит между «публикой» и «актерами» какую-то неуловимую преграду. Неужели в нашей бедности? Вряд ли! Живописец тоже беден en masse, писатель тоже, а военный, армейский военный, беден на всю жизнь, бедны многие доктора, адвокаты, страшное большинство интеллигентов, и служащих и занимающихся либеральными профессиями, бедно, но это не мешает им пользоваться уважением и не чувствовать себя чем-то исключительным, чем-то средним между полубогом и парией.

Беспощадный и великий наш драматург А. Н. Островский со слезами, «невидимыми миру», заставляет своего Шмагу в 1884 году говорить «артист горд». Ирония не прошла бесследно. Первый съезд артистов, первый, через 13 лет уже показал, что его гордость не того качества, какая была у Шмаги. Первая и вторая недели съезда разительны по разности своих настроений, тона, всего склада. А. А. Потехин, с достоинством и мужеством прекрасной души обуздывавший резко и решительно крайние проявления разыгравшихся нервов и страстей, простился со съездом с сожалением и слезами горячей любви, в которой большую долю имело и уважение к той собирательной личности, которую представил из себя съезд.

Неужели мы не найдем в самих себе, кроме порывов, страстных и прекрасных порывов, более последовательных и устойчивых настроений, чтобы постепенно уничтожить в обществе взгляд на нас, как на среднее пропорциональное между полубогом и — простите за резкость выражения — прохвостом? Что за исключительное такое наше дело, которое, по общепринятому (или, во всяком случае, очень ходячему) мнению, «гений» непременно соединяет с «беспутством», когда в сфере живописи, музыки, литературы, скульптуры гений, талант или простое дарование не только не умаляются от самовоспитания, труда, вдумчивости, а развиваются и растут? Пусть, наконец, «гений» живет как ему угодно... Но ведь даже при нашей «гордости» не скажем же мы, что все мы гении. Да и не о них речь, а об общесословной, профессиональной «выработке более осве-

жающих идей, принципов и понятий», по словам П. Д. Боборыкина, как об единственном средстве заслужить общее уважение, уничтожить это отношение не то поклонения, не то отвержения, которое давно нас оскорбляет и заставляет Шмаг удостоверять при резком переходе от первого ко второму, что «артист горд». Если 1300 актеров и актрис, собравшись вместе, споря, горячась, допуская излишества и в прениях, и в докладах, и в резолюциях, и в настроениях, тем не менее заслужили симпатии и уважение всей комиссии, всех бывших на съезде лиц, то неужели кто-нибудь решится отрицать возможность со стороны целой корпорации постепенно стать на уровень того общественного признания и уважения, на который она имеет право и по характеру своего дела и по общей чуткости и талантливости его служителей?

Общий подъем сословной гордости и корпоративной чести, и только он один решит и женский сценический вопрос. Женщина на русской сцене и на западной — два совершенно различных явления. У нас нет на сцене женщин — я говорю про серьезные отрасли сцены, — которые были бы вместе с тем чьими-нибудь содержанками. У нас нет женщин на сцене, которые составляли бы себе состояния позорным путем, как это сплошь и рядом бывает на Западе. Немногие и печальные исключения в процентном отношении вряд ли превысят проценты во всех остальных классах общества. И закулисные нравы страдают скорее от мужчин, чем от женщин, всегда вносящих элемент сдержанности в обиход закулисья. А больших дознаний в смысле личной нравственности или таких требований, которые не предъявляются обществом к женщинам других классов и сословий, никто не имеет права предъявлять и к актрисе. Ее положение, ее репутация находятся в полной зависимости от общего подъема моральной стороны нашего артистического мира, и будь актриса святой в своей частной жизни, она не поднимется в глазах общества до тех пор, пока слово «актер» не будет так же почтенно в общественном мнении, как слова «доктор», «профессор», «писатель». Для того чтобы достигнуть этого, потребуются долгие годы совершенствования не только своих взаимных отношений, но и отношений к делу, коренное изменение даже внешних житейских форм, а главное, подъема своих идеалов. Слишком долго общество привыкало считать актера чем-то особенным, чтобы скоро можно было надеяться на полное слияние мира актеров с лучшей частью культурного общества. Но только путем этого слияния общество, кроме материальной, внесет и свою моральную поддержку.

С практической стороны Р. Т. О-во и в этом отношении оказывает бесценную помощь. Около него может сложиться

корпоративное устройство, оно может организовать учреждения вроде суда чести и других форм юрисдикции. Нельзя поэтому горячо не приветствовать резолюции IV отдела под председательством Вл. И. Немировича-Данченко о присоединении всех сценических деятелей к Р. Т. О-ву на принципе обязательных членских взносов.

Разобравшись в первой части второй группы вопросов, в той части, которая должна уяснить, чего вправе общество требовать от артистической семьи за моральную и материальную плату, которую оно вносит, мы перейдем ко второй части этой группы: чего артистическая семья, раз она осуществила требования общества, вправе ждать от него?

IV

Общество отражается на личной судьбе и на общественной деятельности сценического деятеля в форме: а) правительственного воздействия и регламентации, б) отношения органов общественного самоуправления, в) публики в смысле контингента театральных посетителей и общественного мнения, г) прессы, д) драматических кружков и е) драматических писателей.

Резолюции съезда, доклады и прения по этим вопросам разбросаны по всем четырем отделам. Очень трудно перечислить все и систематизировать их. Я ограничусь только теми из них, которые представляют принципиальный или наиболее насущный практический интерес, не касаясь тех резолюций, которые носят характер частных мер:

а) Со стороны правительства съезд ожидает удовлетворения своих ходатайств о разрешении спектаклей великим и успенским постами (резолюция I отдела 12 марта), о воспрещении полицейским управлениям удерживать у артистов виды на жительство в течение целого сезона, приняв к руководству в этом отношении общий порядок, существующий для всех русских подданных (!!) (резолюция I отдела; одна форма этой резолюции вызывает самые разнообразные ощущения подавляющего характера); о предоставлении Р. Т. О-ву разрешать лишь по своему усмотрению открытия частными лицами театральных школ (резолюция IV отдела); о субсидиях от министерства внутренних дел на постройку театральных зданий в небольших городах, фабричных и заводских; об образовании фонда при министерстве финансов для устройства театров и субсидии поездок в местностях, где введена питейная реформа; о применении к общедоступному театру лишь общей, а не специальной цензуры; о содействии полиции артистам, устраивающим спектакли в деревнях и селах; об упрощении порядка разрешения народных

чтений; о введении в программы учебных заведений особого предмета — выразительного чтения, о подчинении в цензурном и иных отношениях малорусских спектаклей одинаковым правилам с русскими (все резолюции III отдела); об учреждении корпорации русских артистов (резолюция IV отдела); об обязательном введении нормального контракта (резолюция II отдела) и несколько других частичных ходатайств.

Из этих ходатайств я позволю себе указать только на те, которые носят наиболее неотложный и общетеатральный характер: о посте, о причислении провинциального актера к остальным, не лишенным прав состояния русским подданным, об учреждении корпорации и об обязательности нормального контракта. Кровное значение этих ходатайств ясно без комментариев.

Право работать и зарабатывать себе кусок хлеба честным, полезным государству делом, делом, вносящим нравственные начала в общественное сознание, не может быть отнесено к числу занятий, оскорбляющих религиозное чувство и святость поста. Все, что можно сказать в защиту разрешения русских драматических и оперных спектаклей наряду с иностранными, сказано и напечатано. Вряд ли что-нибудь можно прибавить и к красноречию резолюции о полицейском произволе. Корпорация и, как ее неизбежное следствие, обязательность общего контракта — единственная почва, на которой возможен прогресс внутренних условий артистического быта.

Из остальных ходатайств трудно симпатизировать ходатайству IV отдела о стеснении свободы открытия частными лицами театральных школ.

Общий полицейский надзор и общая их отчетность достаточно урегулированы существующим законодательством. К отставному надзирателю за шоссейными дорогами или помощнику околоточного, если таковые откроют школу, никто учиться не пойдет, и школа умрет естественной смертью. А к тем, кто имеет хоть малейшее отношение к театру, пойдут учиться постольку, поскольку значительно это отношение. При настоящем же положении театрального дела чем больше школ, тем лучше. Надо поощрять их развитие, а не стеснять. Да и вообще тенденция к ограничениям и регламентациям слишком сильна в съезде, как только дело касается учреждений, стесняющих пресловутое «нутро».

Дальнейшие съезды укажут необходимость дальнейших ходатайств, но четыре указанных ходатайства имеют все основания для их возможно скорейшего удовлетворения.

б) Участие городов и земских управ в деле театра и степень этого участия — вопрос первостепенной важности.

Предоставленный частной предприимчивости театр неизбежно является меркантильным делом, и уже исключительно мер-

кантильным. Он давно стал бы вполне таким, если б артистическое чутье русского актера не боролось из последних сил за его художественную сторону. В этом отношении русским провинциальным актером совершен почти подвиг. От начала русского свободного театра и до настоящего съезда русский актер боролся за свое дело с равнодушием большинства, с извращенными понятиями меньшинства и боролся исключительно при помощи очень незначительной части общества, которая носила в своей душе сознание важности и красоты театра.

Между тем та же предприимчивость должна была бы побудить и города и земства, если не взяться давно за систему городских дирекций, то, во всяком случае, обратить внимание на то, что театр в их руках может явиться и источником дохода и средством к доставлению обществу лучших спектаклей. Чтобы не заполнять статьи исчислениями и сметами, я укажу один пример — Варшаву. Правительственный варшавский театр круглый год содержит четыре постоянные труппы (драматическую, балетную, оперную и опереточную, и все четыре первоклассного достоинства), четыре оркестра, обладает превосходными декорациями и костюмами, каждый год дает по нескольку прекрасных постановок. Он приглашает на пост лучшие русские драматические труппы, не увольняя на время их пребывания ни одного человека какой-либо из четырех трупп. За все это он получает, кроме сборов, 60 000 субсидий в год. Из экономий еще найдено возможным перестроить заново весь Большой театр, что и исполнено в течение года. Приняв в соображение уровень требований нашей провинции и сравнив его с варшавским, я могу смело утверждать, что не только субсидий никаких не потребуется, если устроить хороший театр сообразно требованиям местного общества, но каждая дирекция закончит год с несомненной прибылью, которая даст возможность расширять и улучшать дело. Вряд ли кто-нибудь станет отрицать, что в каждом без исключения составе городских управ найдется несколько человек, любящих театр и достаточно с ним знакомых, которые могли бы составить дирекцию, желательную по резолюции III отдела съезда. Если бы съезд побудил городские управы только заняться исчислением сметы дохода и расхода своего городского театра, драматического или оперного, то через пять лет театр — не городской, не управляемый дирекцией — стал бы редкостью.

Только дирекции городов могли бы провести принцип постоянных, мало изменяющихся в своем составе и обеспеченных годовым жалованьем трупп. Актер всегда вырабатывает получаемые им деньги, если умеют распорядиться его силами и не тратят на мишурную постановку, разлагающую театральное дело, тех денег, которые публика платит театру. Постоянные труппы, по-моему,

могут у нас образоваться пока только как передвижные. Наша провинция еще бедна городами, где контингент зрителей был бы настолько обширен, чтобы в течение ряда годов смотреть одну и ту же труппу, да и труппе тогда для материального успеха пришлось бы гоняться за новинками, число которых обратно пропорционально и их собственному достоинству и достоинству их выполнения, то-есть чем их больше, тем меньше в их числе хороших и тем хуже их исполнение ввиду меньшего количества времени для их срепетовки. Даже привилегированные театры страждут пока этим недугом.

Допустим, харьковское, киевское, ростовское, саратовское, казанское, самарское, астраханское, тифлисское, одесское и виленское городские управления заключают между собою условие на десять лет в следующем: каждая из трупп этих городов в полном своем составе переезжает из одного города в другой со своим репертуаром, постановками и т. д. ежегодно. Каждый из этих городов ежегодно приобретает и новую, уже более или менее сыгравшуюся труппу и отчасти новый репертуар, а если и старый, то в новом исполнении. Особенно выдающиеся артисты исполняют лучшие свои роли, гастролируя в других труппах по приглашению городов, происходит обмен гастролей, как это было между петербургской и московской императорскими труппами. Главное же достоинство и практический смысл этой системы постоянных передвижных трупп заключается в том, что труппы только при долговременном, малоизменяющемся составе могут вырабатывать свой тон, свои традиции, ансамбль — все, чем сильно театральное дело на Западе. Таким труппам уже не будут страшны поездки столичных артистов ни труппами, ни в одиночку. Они не будут охвачены паникой перед конкуренцией целых трупп или перед превосходством одного над ансамблем. Насколько труппа на десятый год своего образования и работы при нормальных условиях, обеспеченная жалованьем независимо от сборов, из года в год составляющая свой репертуар, обыгрывая лучшие и отбрасывая худшие пьесы, будет лучше себя самой в первый год своего существования, предоставляю судить каждому, понимающему театральное дело. И не одни первоклассные города могут составлять подобные договоры: может быть несколько групп городов, сообразно их художественным требованиям и материальным средствам. Антрепренерский барыш исчезнет из сметы расходов, на его место станет режиссерский оклад, который должен соответствовать важности задачи режиссера и высоте требований, предъявляемых к нему. Все провинциальное театральное дело теперь зависит в своей большой части от того, захотят ли города выполнять эту свою обязанность, не неся при этом, на худой даже конец, никаких потерь?

Крахи антреприз чаще всего бывают не от того, что целый сезон дает крупный убыток, — это явление исключительное, — а от того, что антрепренер не обладает оборотным капиталом, который бы дал ему возможность платить аккуратно, хотя бы сборы этих платежей и не покрывали до тех пор, пока сборы покроют не только платежи текущие, но и прежние. Наконец, в ряде сезонов один удачный, законченный с плюсом, непременно покроет убытки неудачного, законченного с минусом. Значит, на худой конец, городские дирекции за период, допустим, десяти лет сведут к нулю как плюс, так и минус своего театра, но зато, во-первых, доставят неизмеримо высшее художественное учреждение своим обществам, а во-вторых, сослужат крупную службу делу художественного и материального подъема родного театра.

И резолюции, ожидающие от городов участия во всероссийской театральной реформе, заслуживают глубочайшего внимания и самой горячей симпатии, точно так же, как и отклики некоторых городских самоуправлений по этому вопросу.

в) Но все-таки главнейшей формой, в которой выражается отношение общества к театру, является то, что на театральном языке называется «публикой». Публика для актера — это студия для живописца, кабинет для писателя. Это та неизбежная обстановка, среди которой только и может проявиться творческая способность сценического деятеля. Все остальные стороны, которыми общество отражается на театре, перечисленные в начале этой главы, бледнеют перед этой главнейшей стороной. Мы, актеры, по существу нашей профессии обязаны главным образом проявлять нашу деятельность путем *непосредственного воздействия* на аудиторию. И если мы эту главнейшую нашу цель и задачу выполняем добросовестно, мы уже вправе будем не только ждать, но и требовать от публики той же степени напряжения любви к сцене, какую проявим мы сами. Любовь эта выражается разными способами, но ведет к одинаковым результатам и исходит из одного и того же источника. Несомненно, современная публика — публика разнокалиберная, разнообразная. Наряду с людьми, пришедшими в театр воспринять известное впечатление, мы видим громадное большинство других категорий. Преобладающая — критики. Не те критики, которые пишут, а те, которым с первого акта уже «скучно», «старо», «избито», «длинно». Неуменье отдаться ощущению — страшное несчастье, органическая болезнь. Но здесь не то. Здесь это напускное. Это тон, это мода, желание порисоваться своим превосходством, предвосхитить остроту завтрашней газетной брани, стать в положение «натуры высшего порядка». Я замечал в театре, что чем человек умнее, лучше, серьезнее, тем он меньше острит и рассуж-

дает. К тому, что ему дает сцена, он столько же прибавляет своего добытого из-под спуда, налегшего на его душевную жизнь будничного сора. Его улыбка, его взволнованный взгляд говорят гораздо больше, чем самые горячие или остроумные тирады. Никто не может требовать от зрителя какой-то покорности, какого-то пассивного подчинения своей критической мысли нахлынувшему извне ощущению. Но мы вправе ждать, чтобы анализ был производим после, а не во время спектакля, чтобы публика, требуя от артиста уменья волновать, сама умела бы волноваться, чтоб своим настроением она давала бы настроение артисту, чтоб она поднимала его волной своего интереса. Поставьте величайшего артиста в положение подсудимого, он перестанет быть артистом. А современная публика сплошь да рядом приходит в театр судить, а не отдаваться впечатлению.

К счастью, этот элемент господствует исключительно на первых или на исключительных представлениях, и нам не часто приводится играть перед блазированными избранниками. Та огромная масса людей, для которых театр хлеб насущный, отзвук на их этические и эстетические запросы, все-таки сильнее этих преходящих элементов. Ведь пройди мода на остроты, и та же часть публики подчинится какой угодно другой.

Отрицательным элементом публики является еще значительный контингент лиц, не принадлежащих непосредственно к составу театра в качестве его администраторов или артистов, но связанных с ним теми или другими интересами. Особенно велик и гибелен этот элемент в провинциальных театрах. Неудавшиеся драматурги, писатели, которых нигде не печатают, родственники администрации и артистов, любители и друзья артистов и антрепренеров — весь этот огромный состав ежедневных контрамарок, который по своей отдаленной прикосновенности к театру считает себя облеченным правами свободного суда и дарового входа, шумящий в коридорах, руководящийся в суждениях своими соображениями и расчетами, странствующий за кулисы на правах своего человека, мешающий играть, переносящий оттуда искаженные рассказы, суетливый, неспособный окончательно воспринять что-либо выходящее из ряда его личных треволнений, — этот состав в большой дозе является невыносимым. И эти-то господа являются преимущественно авторами рассказов, романов, водевильчиков из закулисной жизни, анекдоты возводят в общие явления, свои кургузые подглядывания выдают за изучение быта и в конце концов сами убеждают себя и других в том, что они знатоки театра. Часто из этого рода знатоков выходят в люди и получают известную долю власти. Я бы не останавливался на этих двух элементах, если б они не имели важного значения для ар-

тистической молодежи, которая всецело в их руках и смотрит на них как на людей, от которых зависят их сценическая карьера и репутация.

Я не стану подробно останавливаться на безразличных элементах залы. Они всегда в руках хорошего исполнителя: он сделает из них, что хочет.

Большая публика, то собирательное лицо, которое не может быть подавлено даже самыми влиятельными элементами зловредного характера, выражает запросы всего общества к театру, и с этой-то главной, самой дорогой для артиста частью общества нам и приходится сейчас считаться, как с проводником во все общество воздействий сцены.

Съезд заявил в страстных речах многих своих членов, что материальная нужда заставляет угождать «вкусам публики».

Что ж это за вкусы, угождение которым ставится в укор артистам? В докладе А. П. Ленского есть один афоризм, рисующий эти вкусы с весьма неприглядной стороны. «Что касается предпочтения, — говорит мой уважаемый товарищ, — быть может, и отдаваемого известной частью публики кровавым мелодрамам и грубым фарсам перед лучшими драматическими произведениями нашей и иностранной литературы, то причину такого предпочтения я объясняю так: смотря на представление мелодрамы или грубого фарса, публика за свои деньги получит хоть что-нибудь, уловит кое-какую видимую связь, она увидит, как поезд раздавит злодея, услышит его раздирающий, бьющий по нервам крик, она посмотрит на мужчину, переодетого женщиной, бегающего по сцене с приподнятыми юбками и т. д. Все это грубо и пошло, но все же это хоть что-нибудь, тогда как от исполнения серьезных литературных произведений она не вынесет ничего, кроме удручающей скуки. Благодаря совершенно произвольным неосмысленным урезкам, которым неизбежно подвергается хорошая пьеса, благодаря самой причудливой импровизации на тему всего случайно уцелевшего от урезок получается такая бессмыслица, в сравнении с которой любая чудовищная мелодрама и пошлый фарс покажутся перлами художественного творчества».

Оратор отчасти как бы оправдывает публику, предпочитающую искаженные фарсы и мелодрамы искаженным серьезным литературным произведениям (искажены и те и другие одинаково, раз играются одним и тем же составом). Но если к артистам предъявляется требование не играть пошлых вещей, то и к публике можно предъявить требование их не смотреть. Те, для которых мужчина, с приподнятыми юбками бегающий по сцене, или злодей, погибающий под паровозом, «хоть что-нибудь», уже не театральная публика. Это те же лю-

ди, которые бывают и в театре, но в данный момент они просто люди, желающие похохотать, напиться, мало ли чего! Очень трудно также согласиться с мыслью, что от искажений хорошая пьеса изменяется до «потери видимой связи событий», до «бессмыслицы», а мелодрама и фарс при том же исполнении покажутся ни больше ни меньше, как «перлами художественного творчества». По-моему, обе вещи исказятся одинаково, и если от фарса и мелодрамы останутся только мужчины в юбках да паровозы на злодеях, то почему же не предположить с такой же вероятностью, что от хорошей пьесы останется хоть основная хорошая мысль, хоть отдельные, случайно уцелевшие хорошие моменты, наконец, живые лица, которые сплошь да рядом выручают плохих актеров? Мне кажется, от публики актеры вправе ждать, что ее больше заинтересуют обломки хороших пьес, чем обломки паровозов и обрывки юбок. Я понимаю А. П. Ленского: он бросает в лицо актерам, действительно понизившим театр, эту мысль, как горькую иронию глубоко скорбящего человека. Но я, говоря о публике в этой части статьи и не касаясь отношения к делу артистов, не могу принять его признания за публикой права выбирать между этими обрывками наихудшие.

Итак, чего же мы вправе ждать от публики в ответ на исполнение наших обязанностей? Первое — более любовного отношения к нашему общему делу: чтобы публика в театре помогала артисту своим настроением и известным доверием к тому, что происходит на сцене, открывала свое сердце для восприятия тех или других воздействий сценического воспроизведения; чтоб она приходила в театр воспринимать впечатления, а не отражать их холодностью или скептицизмом; чтоб она довела себя до того живого интереса к делу, который помог бы ей простить Шекспиру или Шиллеру их длинноты, Виктору Гюго — его романтические крайности, нашему Островскому — его отсутствие внешних эффектов, его однообразный сценарий за все то великое и могучее, что эти гиганты дают взамен. Пойду дальше: чтобы публика не так уж беспощадно отрицательно относилась и к попыткам современных авторов, по силе разумения пытающихся осветить окружающую их жизнь, или пусть она выделит из себя людей, более способных это сделать, — а эти люди могут появиться только на почве живейшего отзвука на сценические веяния, — чтобы публика ходила в театр не острить и рисоваться, а думать и чувствовать, чтобы, наконец, настроение зала поднимало, а не обессиливало артиста. Ведь публика и актер должны слиться в одно, чтоб осуществить смысл театра: дать воспринять живым ощущением художественные образы и идеи вечной правды.

Сколько же нам, актерам, надо работать, чтоб иметь право ждать этой помощи от общества!

Второе, чего мы вправе ждать, — активной помощи в очистке репертуара. Пусть и публика обуздает свои нервы и воспитает в себе отрицание воздействий клоунского, порнографического или патологического характера. Я вовсе не ригорист, но пошлое не может быть смешным, отвратительное — потрясающим, оскорбляющее чувство стыда — красивым, а главное, неестественное — интересным.

Пусть она резче выразит категорическое требование к театру выделить из себя пьесы, в которых она все еще находит себе «хоть что-нибудь», построенные или на «внешней связи», или на внешних эффектах, отвечающие не вечным общечеловеческим течениям или важным современным явлениям общественной жизни, а злобе дня, минутному интересу, модному вопросу. Тогда, конечно, и нам, актерам и актрисам, придется отказаться от многих так называемых «хороших» ролей и от того успеха, который выпадает на нашу долю за постановку пьесы, «попадающей в жилу», «продергивающей», и какие там еще есть меткие русские определения таких пьес. Хватит ли у нас для этого необходимой дозы самоотречения? Вряд ли, если судить об артистах по большинству речей членов съезда и целому ряду резолюций, ограждающих не дело, а личное самолюбие; вероятно, если судить по речам и резолюциям иного сорта.

Нельзя не отметить доклада Н. И. Тимковского (писателя, а не актера). Он рассматривал вопрос о публике со стороны ее «оскудения души», а значит, и ее сценических запросов и идеалов. Доклад его — один из самых дельных и честных докладов съезда. Но докладами общества не изменишь. Все-таки за сценой и ее деятелями остается единственная возможность создать желательную публику путем неуклонной, безустанной работы над повышением художественного и нравственного уровня театра. Русское общество богато отзывчивостью на светлые течения, богато людьми, откликающимися на все талантливое, осмысленное и живое. От нас будет зависеть сплотить всех людей вокруг театра, как это и было раньше, и у нас получится та публика, которую мы ждем.

V

г, д, е) Съезд наш — по преимуществу съезд больших аппетитов, страстных нападок и решительных резолюций. Для нашего счастья необходимо: отсутствие свободной критики, истребление конкуренции всех видов и форм, до цирка включительно, принижение личности до полного ее подчинения массе, право

получать доходы и право не платить, не подвергаясь за это никаким последствиям.

Пресса, любительские кружки и общество драматических писателей разделили в этом отношении участь цирка и гастролеров. Они были уже положены на алтарь для заклания. Кто-то из ораторов даже возглашал слабым голосом об Аврааме и Исааке, о Содоме и Гоморре, но был заглушен язычниками. По какому поводу были приведены библейские прецеденты — для оправдания ли теорий всесожжения и истребления или для указания козлов, которые могли бы заменить Исааков на костре,— так и осталось неразъясненным.

Заканчивая вопрос о том, чего мы вправе ждать от общества за наше улучшенное производство, нам предстоит разобрать отношение съезда к последним трем формам общественного отношения к театру: к прессе, любительским кружкам и Обществу драматических писателей. Мы их видим на алтаре всесожжения.

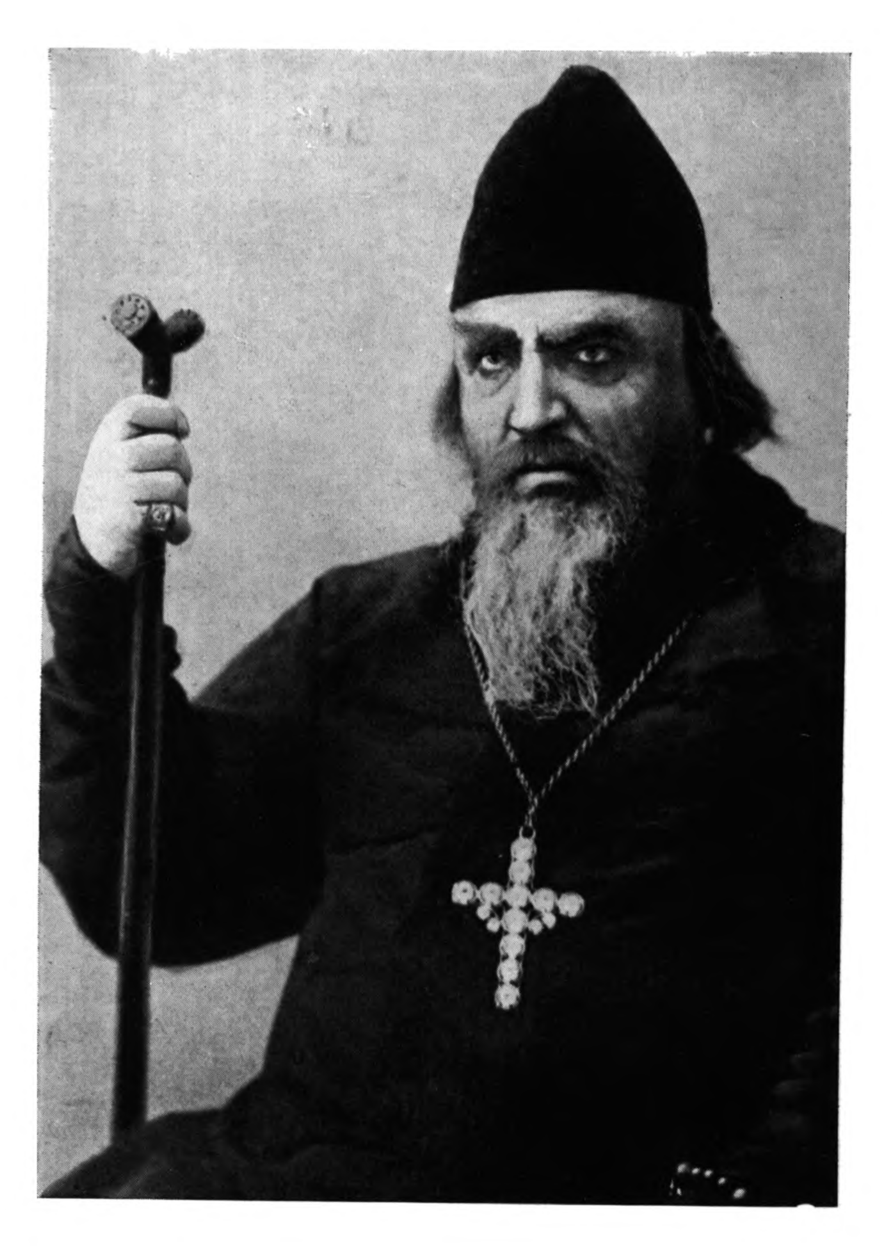
Не говоря о том, что профессиональной актерской труппе, раз это труппа актеров, так же странно и стыдно бояться любителей, как железным дорогам чумацких обозов или берданкам детских самострелов, я желал бы знать, какими путями не только съезд, но даже само правительство может запретить людям, не лишенным по суду за преступления прав состояния, читать книги, играть на рояле или скрипке, петь, вообще заниматься искусствами, а значит, и играть на сцене. (Ведь даже для покойного Шмаги было только вопросом: искусство или ремесло театр, причем он в глубине души склонялся к тому, что он ни то, ни другое.)

Какова же могла быть резолюция съезда? Ходатайствовать о воспрещении любительским кружкам давать платные представления в городах, где находится труппа? Но если б, допустим такой абсурд, и состоялось такое правительственное распоряжение или даже законодательный акт, то бесплатные представления стали бы отвлекать еще большее количество зрителей, так как если мы установили принцип дешевизны театра в прямой пропорции с его посещаемостью, то даровой вход увеличит эту пропорцию до полного сбора. Но ничего подобного такому правительственному акту, слава богу, появиться не может, и требование его, если б таковое и состоялось, легло бы пятном на съезд, как всякое требование мер репрессивного характера. Общество, выделяя из себя любительские кружки, только доказывает этим свой интерес к театру, и не его вина, если мы не умеем пользоваться этим интересом. Я бы совсем не коснулся отношения съезда к любительским кружкам, если

б это отношение не иллюстрировало особенно ярко с комической стороны очень печального течения его настроений.

Мы громко зовем городового, как только рядом с нами играет столичная труппа, цирк, даже невинные любители, как только наше самолюбие страдает от рецензий, от участия гастролера в нашей труппе, от требования с нас платы обществу драматических писателей, и требуем немедленно пресечь их преступные против нашего «я» действия, оградить, запретить, обеспечить. И рядом с этим мы постановляем ряд резолюций об освобождении театра из-под ферулы тех же полицейских воздействий. Какое же значение имеют эти ходатайства, раз мы так пристрастно ставим вопрос о полицейском вмешательстве в наше дело? Не указывают ли эти вопли, что мы сами не находим в себе сил, с одной стороны, защищаться, а с другой — выполнять свои обязательства, раз мы требуем устранения всех конкуренций запретительным путем и уничтожения стеснительных мер относительно нас самих? Еще ярче это течение выразилось по отношению к прессе. Это гораздо более важная сторона, вызвавшая в высшей степени смутную резолюцию IV отдела. На характере этих отношений мы остановимся подробнее.

Отрицая всем своим настроением ценз для себя и требуя его для критиков и рецензентов, сомневаясь в значении *профессиональной* школы актеров и настаивая на — excusez du peu — *университете* для рецензентов,— съезд только лишний раз проявил общую тенденцию первой своей недели самоограждения от всяких личных неудобств. Это вполне последовательно. Смутность резолюции об «апелляции к редакциям, прося их строже относиться к выбору их представителей в театр», мотивируется «невозможностью установить для гг. рецензентов ценз». И действительно, раз в предшествующей своей резолюции съезд сознается «в сложности и трудности практического осуществления» вопроса о собственном цензе и сдает этот вопрос после бесчисленных пререканий Театральному обществу с просьбой «представить на обсуждение ближайшего съезда тщательно разработанный доклад», то относительно чужого ценза он eo ipso является безусловно некомпетентным. Председатель IV отдела и вместе с тем автор резолюции об апелляции к редакциям Вл. И. Немирович-Данченко, очевидно, не нашел возможным так же определенно ограничивать чужие права в свободном деле, как это нашел возможным сделать автор отмененной общим собранием резолюции I отдела о поездках императорских артистов в провинцию только полным составом, с поступлением всех сборов в кассу Русского театрального общества. Но тем не менее он не мог избегнуть для удовлетворения



А. И. Южин — Иоанн Грозный

„Василиса Мелентьева" А. Н. Островского



А. И. Южин — Макбет
„Макбет" Шекспира

негодования залы хотя бы апеллятивной резолюции. Мы еще можем морально, если не непосредственно, воздействовать такими резолюциями на свою среду. Но вряд ли что-нибудь кроме улыбки вызовут они в «апелляционной инстанции», находящейся совершенно вне наших компетенций. Во-первых, каждый редактор из своих собственных интересов «внимательнее и строже» с своей точки зрения выбирает своих сотрудников; во-вторых, если он и выбирает лучшего по своему мнению, то это еще не значит, чтобы выбранный был «лучшим» и для артистов; в-третьих, лучший не есть еще хороший; в-четвертых, надо, чтобы и театр стоил хорошего рецензента,— мало ли что ответит нам апелляционная инстанция. Да и, наконец, нельзя же на печать смотреть только как на трубадура, обязанного прославлять наши подвиги, хотя бы и действительно совершенные. А единственной формой борьбы с неправильными, невежественными или пошлыми печатными отзывами об актере может быть только правильное, просвещенное и полное достоинства отношение актера к своему делу. Ежедневная пресса в большинстве изданий вообще усвоила себе тон, оскорбительный для человеческого достоинства всех лиц, которые подлежат по своей общественной деятельности ее суду. В одинаковом с нами положении находятся и писатели, и художники, и композиторы, и целый ряд так называемых свободных профессий. Мы, конечно, более лакомый кусок для всевозможных опытов остроумия и бесцеремонности, так как, с одной стороны, наше дело постоянно держит нас на виду, а с другой — завоевательный характер ежедневной прессы требует жертв главным образом из видных профессий. Ничего нет легче, как писать о том, чего уже проверить никто не может, так как спектакль кончился и никогда уже не повторится, остался только в воспоминании нескольких сот человек в лучшем случае, дает полную возможность передать его потомству в самом искаженном виде, по его поводу проделать все, что проделывает торжествующий победитель: и надругаться, и насмеяться, и исковеркать, и исказить, и обидеть, и помиловать. Последнее, пожалуй, обиднее всего. Но что же делать против этого? Апеллировать? Или опять звать городового? Драться? Судиться? Наконец, возражать? Вряд ли хотя одна из этих мер действительна. Об апелляции я говорил выше, драка зависит от личного взгляда и размера физических данных, судиться некогда, да и не стоит, а звать полицию стыдно. Остается — возражение.

Право возражения, на котором настаивали некоторые ораторы съезда, никому не возбранено и существует даже статья цензурного устава, предписывающая помещать возражения.

Но как возражать? Возражение требует доказательств, а

где я их возьму? Я сыграл, и эта игра нигде не напечатана, не зарисована, не сохранена. Я могу повторить роль — и сыграть ее совсем иначе. Да и как это писать про себя: нет, я был не плох, а хорош? Если под возражением понимать право отшучиваться и отругиваться, то ведь это занятому своим делом актеру просто некогда, да и не расчет, так как профессиональные бойцы пера имеют над нами то же преимущество, как мы перед любителями драматического искусства. Они нас переругают. Из двух зол лучше выбрать одно. Наконец, если возражение касается взгляда на роль, то, по-моему, актеру надо трактовать роли не пером, а своим исполнением.

Так что же делать?

В отношении внешней борьбы — ничего. По мере сил овладеть своим самолюбием и стараться в самых озлобленных и несправедливых заметках отыскать хоть тень правдивых указаний. С внутренней стороны — возражать исполнением. Чем лучше мы будем играть, тем меньше нас будут ругать.

Я совсем не понимаю пожелания А. Н. Кремлева об «установлении дружных отношений между актером и рецензентом на почве взаимного уважения».

Александр Македонский убил своего друга Клита за критику его военных действий, тем не менее дружные отношения, несомненно, были налицо. Я опасаюсь частого применения этого исторического прецедента при установлении дружеских отношений между актером и критиком. И критику удобнее критиковать издали, не смягчая себя личной дружбой или опасением испытать судьбу Клита, и актеру вряд ли будут приятны дружеские похвалы. Да и вообще критика — в зале, а игра — на сцене, и смешивать два эти ремесла вряд ли полезно.

А вот большого взаимного уважения пожелать можно, но пожелать, так сказать, по-маниловски, прищурив глаза и попыхивая сигарой. Выражать же эти пожелания на съезде хотя бы в самых изысканных выражениях — простая потеря времени. Мы будем уважать критику, когда она станет на высоту своей задачи, как уважаем издания и критиков, стоящих на этой высоте теперь. Пресса будет уважать театр и его работников, когда театр и актеры станут на высоту своей задачи, как уважают театр и актеров, стоящих на этой высоте теперь. От общего своего доминирующего тона судьи и завоевателя пресса вряд ли когда-нибудь откажется. Мы можем импонировать ему сознанием своей правоты и честно выполненного долга, а не апелляциями.

Нас спасли судьба и председатель IV отдела от постановки резолюций об обязательности рецензентского ценза. Если б такая резолюция состоялась, то от нее был бы прямой пе-

реход к самому широкому полю резолюций. Если б у нас хватило времени, мы уже могли бы всю Россию разбить по классам и регламентировать их самыми разнообразными резолюциями, так как всем классам общества в театр вход свободный и каждый так или иначе имеет известное отношение к театру. Вопрос: какой смысл этих резолюций?

Почему доклады и прения об обществе русских драматических писателей попали в III отдел (участие городов и земств и общедоступный театр), я объяснить не могу. Все факты, приведенные докладчиками относительно действий агентов общества, крайне характерны. Они почти аналогичны с фактом отобрания полицией видов. Только полиция по существу своего назначения держит свои мотивы втайне, а агенты общества их не скрывают: все, что они делают, они делают для получения денег с неисправных должников.

Гг. агенты не дают разрешения играть пьесы членов общества до уплаты двойных и тройных взносов, наложенных в виде штрафа за неуплату гонорара в других городах (доклад А. К. Саксаганского и заявление г. Орлова-Лавровского), запрещают играть эти пьесы в театре, собственник которого не в ладах с агентом (заявление Д. А. Бельского) или если антрепренер не сделал агенту визита (Г. Фабианский) и т. п. Постановлено обратиться в комитет Общества русских драматических писателей с просьбой разъяснить, «является ли такое отношение агентов к антрепренерам хроническим или случайным».

Будем надеяться, что случайным и что комитет общества не даст простора необузданной ревности или гордости своих агентов. Но будем надеяться и на то, что актер с своей стороны, ставя на первый план обеспечение своего заработка, не станет посягать и на чужой. А попытки к этому были сделаны и на самом съезде: было предложение «присоединить Общество русских драматических писателей к Русскому театральному обществу». Зачем понадобилась эта уния, какое право имеет съезд актеров присоединять общество драматургов туда или сюда, решительно непонятно, хотя вполне в духе съезда; широкие реформы везде, без разбора, призван ли съезд решать чужую судьбу или нет и облечен ли он на этот предмет полномочиями.

Отношения театрального предпринимателя к Обществу драматических писателей чисто формальные: выбрав пьесу, предприниматель обязан ее оплатить. И присоединение Общества русских драматических писателей к Русскому театральному обществу от этой обязанности избавить не может. Вероятно, и автору предложение это ясно. В этом предложении выразилось скорее другое. Существует взгляд актера на драматурга как на

служебную силу, обязанную поставлять актеру в его распоряжение плоды трудов своих. Отчего же и все общество не подчинить своему учреждению? К чести съезда, это предложение не вызвало ни малейшего внимания.

* * *

В IV и V главах я постарался сгруппировать формы отношений общества к театру и театра к обществу. Под эту категорию подошли 1, 5 и 8-е положения речи П. Д. Боборыкина и те подробности и разновидности, которые из них вытекают. Они могли бы составить III отдел съезда.

VI

Остается рассмотреть третий разряд вопросов, подлежавших обсуждению съезда, — взаимные отношения работников сцены.

В число этих вопросов входят: гастроли столичных артистов целыми труппами и единолично (3-е положение речи П. Д. Боборыкина), типы театрального хозяйства (2-е положение), норма отношений артистов к этим типам (нормальный контракт), материальное обеспечение и его нормировка (8-е положение), наконец, вопрос о корпоративном устройстве, поставленный А. А. Потехиным и превосходно разработанный с общей стороны резолюциями IV отдела по редакциям Вл. Ив. Немировича-Данченко под его же председательством и в течение всех заседаний находивший горячий отклик в зале съезда.

Нельзя не заметить, что ничем нельзя было вызвать в зале съезда такого сочувствия, как нападением на артистов императорских сцен en masse. Съезд сам, своими резолюциями, настроениями и, наконец, численным составом выделил их в особую группу, и в силу этого волей-неволей придется в этой главе говорить о характере отношений между провинциальными артистами и этой группой как о чем-то обособленном друг от друга.

Допустим, что положение императорских актеров завидное. Но ведь нельзя же в самых блаженных сновидениях ожидать, чтобы все тысячи провинциальных артистов могли войти в контингент императорских трупп. Из этого два выхода: или уж требовать упразднения императорских сцен, или противопоставить им равного достоинства частные сцены. Существуют императорский фарфоровый завод, разные правительственные фабрики, горнозаводские промыслы, удельные конторы, громадные государственные лесные имения, удельные хозяйства, — словом, целый ряд дел, в которых те или другие правительственные элементы являются в качестве предпринимателей и, естественно, субсидируют свое дело или с целями наибольшей доходности, или с целями общегосударственной

пользы. И наряду с этим единственное богатое сословие в России — это частные предприниматели, конкурирующие на свой страх и риск с субсидированными делами. Их служащие и работники вознаграждаются неизмеримо богаче, чем служащие на казенной службе. Годовое жалование любого директора частной фабрики равняется минимально пятилетнему содержанию любого правительственного директора или управляющего. Но там хоть ордена, чины, положение и власть отчасти служат противовесом большему заработку для тех, в ком честолюбие сильнее материальных соображений. Среди артистов этого нет. Императорские театры своих «служащих артистами» не причисляют к «чиновникам», и в смысле служебного поощрения не идут дальше медалей «за усердие», а участие артистов императорских театров в управлении сценой, в ее художественном распорядке сведено к нулю, чего не знает ни одна из европейских сцен.

Мне кажется, что наиболее обеспеченное и богатое сословие в России, сословие предпринимателей, никогда не могло бы выйти из состояния изобретателей летоходов и perpetuum mobile, если бы все свои надежды предприниматели возлагали не на личную энергию, правильную организацию дела, улучшение своего производства, техническую подготовку своих деятелей и установление правильных отношений между работниками, а на уничтожение правительственной конкуренции или на сопричисление себя к сонму «служащих при императорской фарфоровой фабрике формовщиком», «и. д. литейщиков прокатных рельсов» и т. д. Издатели газет не могли бы создать себе те богатства и ту силу, которая теперь в их руках, если б все их стремления были направлены на занятие должности редактора *«Правительственного Вестника»* и других официальных изданий, а душевные их подъемы уходили на зависть к казенному жалованию.

Императорские театры платят своим актерам столько же, сколько эти актеры всегда могут заработать в провинции, если не меньше; в настоящее время целый ряд имен провинциальных артистов из покинувших императорскую сцену или не поступавших на нее получают за зимний сезон столько, сколько императорский театр платит круглый год, и ни один из императорских артистов не менял своего положения казенного актера на положение частного, не выигрывая при этом в материальном отношении. Императорская сцена привлекает не размером своих жалований, очень умеренных сравнительно с вознаграждением всех европейских субсидированных или правительственных театров, или даже с вознаграждением иностранных артистов на наших же казенных сценах, а тем, что императорские театры до сих пор не только лучшие, но и неизмеримо лучшие театры всей России, что *только в них* пока дело стоит

если и не на желаемой высоте, то, во всяком случае, на такой, которая не допускает явного искажения театральных задач, что служить и работать на таких сценах значит служить делу в строжайшем смысле слова.

Чтобы покончить с вопросом об отношениях частных актеров к императорским, надо тут же рассмотреть самое острое его проявление: отношение съезда к гастролям казенных артистов целыми труппами и единолично.

Т. Н. Селиванов редактирует по поручению съезда резолюцию о поездках в следующей форме: «Съезд сценических деятелей находит необходимым ходатайствовать, чтобы, ввиду поднятия сценического искусства в провинции, были бы организованы поездки артистов императорских театров лишь в полном ансамбле, а сбор, получаемый с таких поездок, шел бы в пользу фонда Русского театрального общества, служащего для улучшения театрального дела в России».

Принятая единогласно 12 марта и явившаяся результатом настроений съезда 10 и 12 марта, резолюция эта единогласно была отвергнута 16 марта, но это отвержение явилось не результатом настроений 13, 14, 15 и 16 марта, а совершенно неожиданно порывом, хлестаковским «вдруг». Ввиду того, что как резолюция, так и ее отмена были совершенно бессильны по своему практическому значению, нам придется считаться только с моральной стороной самой резолюции, а главным образом с настроениями этого периода съезда, выразившимися в речах, докладах, прениях и овациях.

Разберемся сперва в ее редакции.

«Съезд находит необходимым ходатайствовать, чтобы поездки артистов императорских театров в провинцию были организованы в полном ансамбле и т. д.». Ходатайствуют только перед лицами, имеющими власть запрещать и разрешать. В данном случае эта власть — Дирекция императорских театров. Но не она организует поездки. Значит, слова «были организованы в полном ансамбле» должны быть понимаемы так: «были воспрещены иначе, как в полном ансамбле». Не перед организаторами же поездок станет ходатайствовать съезд. К ним, как доказала практика съезда, удобнее апеллировать, да и апеллировать-то с большими шансами на то, что апелляция будет оставлена без последствий.

«Поездка в полном ансамбле» — выражение по меньшей мере загадочное. Я знаю ансамбль исполнения, но «ансамбль поездок» — все равно, что «талант передвижной выставки».

Этот ансамбль поездок должен быть исходатайствован «ввиду поднятия сценического искусства в провинции».

Когда в речах слышатся выражения: «набеги императорских

трупп», «нашествия столичных артистов, этой ржавчины театрального дела», когда нам говорят о *моральной обязанности* молодых артистов казенных сцен, ввиду того, что они *обеспечены* казенным жалованьем в 600 рублей в год, даром играть по деревням летом, мы ясно видим, с чем мы имеем дело, и не спорим. Но когда постановляют замаскированное запрещение столичным труппам играть хотя бы только *срепетованные* спектакли с участием нескольких как никак, а все-таки известных актеров, наряду со спектаклями и не срепетованными и без участия каких бы то ни было серьезных сил (так как поездки организуются обыкновенно летом, когда крупнейшие провинциальные имена или сами участвуют в турне, или гастролируют, или отдыхают, но никогда не служат), то уже следует в интересах простой логики не утверждать, что это запрещение испрашивается «ввиду поднятия сценического искусства». Здесь слова «ввиду поднятия сценического искусства в провинции» должны быть заменены другими — «ввиду желательного устранения всякой конкуренции», вредящей, по мнению съезда, материальной обеспеченности артистов. И если держаться логики почетной председательницы съезда, то уже далее можно было бы добавить: «а значит, и ввиду поднятия сценического искусства в провинции». Я лично, как не разделяющий этой логики, оставил бы мотив без прибавлений.

Но и этот мотив призрачен.

Первая поездка труппы императорских артистов состоялась в 1883 году, значит, всего за 14 лет назад. Срок не так велик, чтобы нельзя было в нем разобраться. До постановления резолюции не мешало бы собрать сведения о том, как работали театры тех городов, где были поездки, в непосредственно за ними следовавшие сезоны сравнительно с предшествовавшими. Эти сведения красноречиво доказали бы, что на цифру сборов местной труппы гастроли приезжих на 5, 10, 15 и даже более спектаклей никоим образом не влияли в смысле понижения и сплошь да рядом, наоборот, служили к их повышению, вызывая интерес к театру в местном обществе. Редкие случаи обратного явления при более пристальном рассмотрении показали бы, что причины недоборов в сборах лежат или в составе труппы, или в ее репертуаре, а не в конкуренции 10—12 спектаклей приезжавшей предшествующим летом поездки.

Я не имею этих сведений и даже возможности их добыть с надлежащей полнотой. Но общий вывод мною сделан верно, в подтверждение чего я приведу ряд наиболее крупных и резких примеров.

В 1891 году в Одессе московская поездка, конечно, не «в полном ансамбле», но с участием огромного большинства из-

вестных московских артистических имен, сыграла 36 спектаклей летом, а зимний драматический сезон дал антрепренеру И. Н. Грекову настолько крупный барыш, что этот барыш покрыл ему большой дефицит на итальянской опере. Сам И. Н. Греков подал в отставку, будучи артистом Малого театра и членом-распорядителем этой поездки, и организовал свое дело на ближайший сезон в той же Одессе.

В 1896 году летом труппа молодых сил императорской сцены с участием четырех лиц из главных актеров Малого театра сыграла в Нижнем-Новгороде до 60 спектаклей. Сезон 1896/97 года тем не менее был закончен товариществом под управлением Н. И. Собольщикова-Самарина так, что на рублевую марку участвующие получили 1 руб. 63 коп. благодаря серьезной постановке дела. Деятельность харьковского (а теперь саратовско-казанского) товарищества засвидетельствована их представителем М. М. Бородаем; Н. Н. Соловцов, киевский и одесский антрепренер, взял с Киева 144 000 за зимний сезон 1896/97 года, причем у него, как и у саратовско-казанского товарищества Бородая, не было поставлено ни одной оперетки, а «Царь Борис» выдержал 12 представлений. Мне лично сообщали о блестящих делах прошедшего сезона антрепренеры и артисты самарского, астраханского, таганрогского, николаевского и тульского зимних театров. Я выбрал для примера излюбленные города всех поездок и петербургских и московских, и, следуя за этим вопросом с 1883 года, я не могу вспомнить случая, когда бы мало-мальски правильно организованное дело в зимний сезон страдало от поездок императорских артистов предшествующим летом. Города же, где действуют летние труппы, почти никогда не посещаются поездками императорских артистов. По крайней мере за 14 лет относительно московских поездок я знаю всего два случая, когда столичная драматическая поездка сталкивалась с драматической местной труппой [1]. И было бы совершенно нормально, если бы съезд выразил протест против посещения поездками тех городов, где уже работают труппы частных сцен, но, конечно, мотивируя это не «поднятием дела», а материальной его стороной.

Тщательно собранные и проверенные статистические сведения привели бы к убеждению, что при мало-мальски правильной постановке *постоянного* театра в городе 10 и 20 спектаклей *приезжих* трупп — конечно, не одновременно с постоянной,— не только не подрывают, но поднимают интерес к делу. А где интерес, там и материальная удача. На съезде это подтверждается

---

[1] Первый раз в 1888 году в Курске, причем поездка, сыгравши 3 спектакля, заплатила местным артистам приблизительно то, что до нее они зарабатывали в неделю. Второй раз в 1894 году в Воронеже. — *Прим. Южина.*

тем, что против поездок говорили исключительно *артисты*, а не *предприниматели*, которым, по смыслу дела, поездки приносили бы наибольший материальный вред.

Нельзя не видеть из общего тона речей и прений, что вопрос материальный в устранении конкуренции этого рода не играет особенной роли. Тенденция обостренного отношения к поездкам исходит скорее из того же внутреннего источника, который вызвал требование охранительных мер против отзывов прессы, против единоличных гастролей и т. д. Этот источник — наше самолюбие. Ничего в нем нет дурного; оно великий двигатель всякого успеха, если оно связывает с успехом личности успех дела. Но когда оно имеет в виду только личность, оно неизбежно вступает в область попирания чужого права.

Окончание резолюции подтверждает этот вывод.

Не думаю, чтоб автор резолюции иначе, как в порыве сильнейшей страсти, мог поставить вопрос до такой степени, скажем, несоответствующим достоинству съезда образом: «...а сбор, получаемый с таких поездок, шел бы в пользу фонда Русского театрального общества, служащего для улучшения театрального дела в России».

Р. Т. О. — величайшее учреждение в европейском театральном мире, и его цели и благотворны и благородны. Но я не думаю, чтоб оно решилось принять даже для таких целей хоть один рубль, добытый принудительным трудом. До какого напряжения должна дойти страсть, чтобы публично было выражено такое желание? Можно еще понять, когда Т. Н. Селиванов требует от дирекции театров, чтоб она *заставляла* своих артистов играть постом для провинциальных. Это требование носит характер действительного интереса к делу и производит тяжелое впечатление лишь по бесцеремонности, с которой оно предъявлено непосредственно к дирекции, помимо обращения к самим артистам; их Т. Н. Селиванов, очевидно, считает на положении военного батальона, который можно отряжать на исполнение различных нужд по требованию обывателей. Но ведь служба в императорском театре — не воинская повинность, и права, как и обязанности, установлены и кодективно и обычно, и не могут быть изменяемы по убеждению каждого члена съезда, будь это убеждение в высшей степени искренним и горячим. И если Т. Н. Селиванов, а за ним и весь съезд в момент принятия этой резолюции были на полной высоте искренности порыва, то нельзя вместе с тем заметить, чтоб их искренность равнялась их беспристрастию и уважению к чужому труду, а отчасти и к собственному достоинству.

Съезд в этом порыве и вообще в своих настроениях по этому вопросу забыл, что актеры императорских сцен не представ-

ляют из себя замкнутой корпорации, что доступ на казенную сцену открыт всякому талантливому актеру, что актеры императорских сцен почти все бывшие провинциальные актеры, что дебюты после реформ 1881 года широко предоставлены всем и каждому, что с императорских сцен актеры часто уходят в ту же провинцию и что *постольку провинциальный актер будет огражден в своих законных правах заработка и положения, поскольку сумеет этого достигнуть и актер императорской сцены.* Дирекция платит артисту потому, что артист ей нужен и выгоден. Чуть он перестает быть ей нужен, она перестает ему платить. Пример налицо — целый ряд крупных имен, появляющихся и исчезающих с афиш императорских сцен. Следовательно, как ни отделяй провинциальных артистов от казенных, это отделение всегда будет только кажущимся, так как по смыслу вещей между ними неразрывная связь не только по общности дела и конечных целей их труда, но и по тому, что казенные и частные труппы постоянно обмениваются взаимными приливами. И истинно преданному интересам театра человеку следует по мере сил содействовать сближению этих двух групп, а не обострять их взаимные отношения.

Что ни говори, а на императорских сценах идет серьезная художественная работа, и они стоят во главе поступательного движения русской сцены. Московский Малый театр в лице Щепкина и Мочалова первый внес перелом в русское театральное искусство, создал новую школу, упроченную их ближайшими преемниками, строго охраняемую и теперь. Сосницкий и за ним Мартынов, подчиняясь тому же веянию, поставили правду и силу исполнения в противовес внешней красоте и декламации, царившим на Александринской сцене долее, чем на Малой московской, и выдержали борьбу, унесшую в могилу великого Мартынова в полном расцвете его дарования. Как же отделяться соображениями материального характера или порывами самолюбивой... ревности от этих двух институтов русского искусства, в которых столько сделано, которые много делают, что ни говори, которым еще больше предстоит сделать? Разве, наконец, если уж надо об этом говорить, не императорские сцены первые подняли нищенские оклады до степени приличных, и не за ними ли та же провинция, платившая Рыбаковым и Милославским по сто, по двести рублей в месяц, довела оклады их преемникам до крупных сотен, если не тысяч? Как в художественном и материальном, так и в моральном отношении императорские театры представляют наше сословие и борются за его общественное положение. Каковы бы ни были личные ощущения, нельзя не уважать корпорации, за которой есть известное прошлое, у которой важное значение в настоящем, а тем боль-

ше сеять раздор между людьми, служащими одному и тому же делу, только потому, что одни обеспечены больше других, причем ни одному действительно талантливому человеку ничто не мешает когда угодно примкнуть к их числу. Во всем тоне этой резолюции, во всем отношении к вопросам, с нею связанным, сквозит плохо скрываемая вражда, удручающим образом действующая на всякого, кто ожидал от съезда общения и сближения.

Возвращаясь к резолюции, нельзя не отметить крайней ее смутности. О чем ходатайствуют? О том ли, чтобы были запрещены поездки императорских артистов? Это мы рассмотрели. Или, может быть, Т. Н. Селиванов в самом деле требует, чтобы Дирекция *всю труппу* («полным ансамблем») посылала в течение всего каникулярного времени играть по провинциальным городам? Хотя все речи, прения, аплодисменты, даже отдельные восклицания, вроде восклицания опереточного антрепренера г. Левицкого, прямо крикнувшего, что провинции и не надо столичных артистов, говорят против этого предположения, все-таки постараемся разобраться, насколько резолюция 12 марта, понимаемая в этом смысле, возможна и справедлива.

Тот *годовой* оклад, за который Т. Н. Селиванов требует обязательных командировок артистов казенных сцен в *каникулярное* время в провинцию, есть не что иное, как распределение цифры вознаграждения за *сезонную* работу на *двенадцать* месяцев, как распределение жалования профессора или учителя гимназии, пользующихся примерно одинаковым каникулярным временем ($2^1/_2$ — 3 месяца). Артисты казенных сцен получают отпуск с 15 мая по 1 августа и не играют постом, в течение которого около трех недель готовятся пьесы весеннего сезона, а 4 недели надо пока причислить к вакациям. Итого $8^1/_2$ месяцев работы и $3^1/_2$ месяца каникул.

Я не желаю умалять труда провинциальных артистов, но, зная по личному опыту и частную и казенную сцены, я утверждаю, что вторая возлагает на актера такое количество работы и такие требования ее высоты, о которой артист первой не имеет никакого представления, но, «ввиду поднятия сценического дела в провинции», я от всей души желаю, чтоб они ее изведали. Между тем, чтобы играть роль, «начитавши» ее и пользуясь поддержкой суфлера в широких размерах, и тем, чтобы играть ее, изучивши текст и разработавши все ее мелочи, такая же пропасть в смысле количества труда и его напряжения, как между прогулкой по полю и его распашкой. Мне могут возразить, что провинциальному артисту нехватит времени распахивать 25 полей в месяц, играя 25 новых ролей в 25 спектаклных дней, что ему больше нечего и делать, как только совершать по

этим полям более или менее утомительные прогулки. В этом-то и горе современного положения частного театра, об изменении этого-то положения и надо стараться, от этого-то положения, а не от чего другого, и зависит необеспеченность провинциального актера; но это все-таки 25 утомительных прогулок, а не настоящий *продуктивный* труд, и тот, кто занимается первыми, не может и представить себе, что значит распахать и засеять 2—3 поля в месяц, поднимая целину, сплошь да рядом сталкиваясь с такою почвой, про которую знаешь заранее, что она не даст урожая.

Четырех- или пятиактная пьеса на императорской сцене ставится примерно в 12 дней. Вот работа за эти 12 дней. Надо выучить актеру на первые роли около 10 писаных листов (средним числом) *наизусть*. Выучить так, чтобы речь шла как бы от него самого. Так выучить роль можно никак не меньше, чем в 30 часов, причем более 6 часов в сутки учить *невозможно физически*. Нужно, после того как роль выучена, добиться непринужденности, свободы и легкости произнесения текста. Для этого надо не меньше 2—3 часов ежедневной работы вплоть до спектакля с того дня, когда роль выучена. Это поистине каторжный, древнесеминарский труд, черная, но необходимая и неизбежная работа.

В течение 12 дней обыкновенно приходится играть около 8 спектаклей и делать 12 репетиций. В общем на спектакль приходится с гримировкой и разгримировкой $5^1/_2$ часов, на репетицию с повторением 5 часов, итого за 12 суток 44 часа на спектакли, 60 часов на репетиции, 30 часов на учение роли, 21 час на повторение и усвоение текста; итого из 288 часов — 155 часов обязательной работы. К этому надо прибавить для круглого счета хоть только 13 часов на заказывания и примерки костюмов, париков, всех тех мелочей, которые связаны с ролью, на то, чтобы кое-что и прочесть о роли, кое с чем справиться, кое с кем поговорить. Итого 168 часов напряженной нервной работы. Остается 120 часов из 12 суток или 10 часов в сутки на сон, еду, отдых и хоть некоторое соприкосновение с окружающей не театральной жизнью.

Я исчислил только физическую сторону труда. Но ведь надо время *пожить с ролью и в роли, получить ее в свою душу, подумать о ней, побыть с ней одному, схватить главное, отделать мелочи, выяснить ее взаимоотношения с остальными ролями пьесы, с самою пьесой, сыграть ее в душе...* Когда?

Приблизительно актер[1] репертуара играет так 12 пьес из 16, 17 и 20 пьес, идущих в оба сезона, или 144 дня из 260 дней. На остальные дни приходится, допустим, половина работы:

---

[1] Актером я называю лиц обоего пола. — *Прим. Южина.*

спектакли, репетиции и повторение ролей берут не менее 7 часов в сутки на круг. Получаются следующие цифры:

В рабочем сезоне актера казенной сцены 260 дней ($8^1/_2$ месяцев).

Из них:

144 дня по 14 часов ежедневной работы	2016	часов
116 дней по 7 часов ежедневной работы	812	часов
	2828	часов

Если мы разделим 7 200 рублей — высший мужской оклад императорской сцены — на 2828 часов, то получим около 2 руб. 50 коп. за рабочий час актера, считаемого в данное время Дирекцией императорских театров и общественным мнением лучшим и наиболее способным из современного артистического состава. Это среднее вознаграждение среднего учителя за 1 час музыкального урока. Две знаменитейшие актрисы России получают по 4 рубля с копейками за свой рабочий час. Молодые актеры, обязанные по предложению одного из членов съезда, в силу своей обеспеченности шестьюстами рублями годового жалованья, играть даром по деревням, на круг играют маленькие роли в 80 спектаклях каждый, что составляет около 400 рабочих часов, и участвуют в 160 репетициях, или 800 рабочих часов, итого 1 200 рабочих часов, по 50 коп. в час, если даже совершенно игнорировать их домашнюю работу.

Провинциальный артист равного таланта и репутации с «избранниками», «счастливцами», «светочами» и т. д., по терминологии съезда, везде получает по 800, 900, 1 000 руб. в месяц. Эти цифры и лица, их получающие, известны всем так же, как и имена главных артистов императорских сцен и их «оклады». Если взять меньшую из этих цифр, то за $8^1/_2$ месяцев работы он получает те же 7 000 руб. Артисты, получавшие в провинции 300—400 рублей в месяц, то-есть 2 600—3 400 рублей за $8^1/_2$ месяцев, поступают на императорские сцены на 1 500—2 000 рублей в год; 500—600—700 рублей в месяц, то-есть 4 250, 5 100, 6 000 рублей — на 2 500—3 000 рублей, и то в редких случаях; значит, императорская сцена платит меньше, а не больше провинциальной своим артистам. Обратные случаи доказывают то же: артисты императорских сцен, уходившие в отпуск на год, получают вдвое больше за $^1/_2$ месяца в провинции, чем они получали за круглый год, или, вернее, $8^1/_2$ месяцев на императорской сцене. Неужели, уйди Ермолова, Савина, Лешковская с императорской сцены, провинция не даст им за 6 месяцев втрое больше, чем дает Дирекция императорских театров, и не останется еще в большей выгоде во всех отношениях. Бенефисы, получаемые главными казенными артистами один раз в 3—4 года, соответствуют бенефисам премьеров частных сцен, которые

за этот же период получают 6—8 бенефисов (только по 2 в сезон). Если даже считать провинциальный рабочий год в 7 месяцев (5½ зимних и 1½ весенних), то расчет не особенно изменится, принимая во внимание увеличение каникулярного времени. Праздников для артистов нет, кроме первого дня рождества и пасхи. Все остальные дни заняты репетициями или спектаклями, или тем и другим.

Значит, ходатайствуя перед дирекцией в своей резолюции 12 марта о командировке артистов императорских сцен полным ансамблем в провинцию, в свободное от занятий время, то-есть с 15 мая по 1 августа, в течение которого они имеют право отдыхать, как им вздумается, или работать, где им вздумается, Т. Н. Селиванов основывается не на *величине* получаемого ими содержания, а на его *верности* и *обеспеченности*. Надо так думать, иначе это требование командировок должно было бы быть обращено ко всем хорошим артистам, получающим в провинции то же, что их товарищи императорских сцен, и пользующимся свободно своими каникулами наравне с ними.

Эта верность и обеспеченность вместе с честью работать в лучших театрах России и обеспечением старости пенсией от 600 до 1 140 рублей в год есть действительно крупное преимущество казенных артистов перед частными. Все это возлагает на них большую и серьезную ответственность и в смысле качества их художественной работы и в смысле их обязанности итти навстречу всем мерам, действительно поднимающим уровень театрального дела в России или содействующим большему обеспечению «всех тружеников на этом благородном поприще». Но вместе с тем это же привилегированное положение является и результатом их личных дарований, как наиболее обеспеченный заработок всякого общественного деятеля, — результатом его дееспособности, и, я думаю, за ними остается право исполнять свой «нравственный» долг по личным же «нравственным» побуждениям, а не по приказанию, вызываемому резолюциями съезда, не имеющего над ними никакой компетенции.

Какого же рода содействие развитию театрального дела в России и обеспечению его работников может оказать контингент артистов императорских сцен?

В отношении художественной работы он по мере сил выполняет свой долг своею работой в главных театрах. Поскольку — другой вопрос, на который может ответить только общественное мнение, а не пристрастные отзывы единиц. Артисты казенных сцен морально обязаны часть свободного времени отдавать бесплатно той школе, о которой я писал во II главе. Ряд бесплатных для провинциальных артистов, закрытых для публики спектаклей в течение пятой и шестой недель поста, по оконча-

нии четырехнедельного отпуска, с художественным репертуаром и даже с участием выдающихся артистов провинциальных сцен в Москве и Петербурге, принесли бы громадную пользу общей постановке театрального дела в России. Командировки в течение зимнего сезона случайно свободных по репертуару в течение одного-двух месяцев главных артистов на гастроли в крупные провинциальные центры от дирекции на условиях, которые она выработает, по возможности льготных для провинциальных трупп, причем вся прибыль, получаемая с этих гастролей, шла бы в пользу фонда Русского театрального общества, мне кажется, были бы справедливым и в высшей степени полезным делом, если эти гастроли составлялись бы исключительно из пьес образцового репертуара. Конечно, эти командировки могли бы быть только в течение рабочего сезона, а не того времени, которое и по контракту и по обычаю всецело в распоряжении артиста. А командировка «полным ансамблем» в сезон невозможна: не закрывать же столичных театров. С материальной стороны артисты казенных сцен могут помочь путем устройства спектаклей в пользу фонда Русского театрального общества, пожертвованиями, бесплатным участием в нескольких спектаклях в пользу трупп и отдельных лиц, словом, в области чисто личной помощи и пожертвования трудом или деньгами нуждающимся людям. Большего не только артисты, но и двадцать Ротшильдов сделать не могут, если люди сами не умеют или не хотят зарабатывать свой хлеб.

Значит, если понимать резолюцию 12 марта не как требование запрещения поездок, а как ходатайство обязательной командировки трупп императорской сцены «полным ансамблем в *каникулярное время*», то и в этом смысле автор редакции и съезд, ее принявший и отвергнувший, не были вправе ни составлять, ни принимать ее, а значит, нечего было и отвергать, так как этим они посягали на права и свободу людей, стоящих вне их компетенции, и посягали помимо обращения к ним лично, а путем обращения к власти, от которой они находятся в известной зависимости. Этим они посягнули и на свою личную артистическую свободу, потому что только те могут отстаивать свои права, кто уважает чужие.

Кроме того, целый ряд общих соображений и сопоставлений лишает эту резолюцию всякого практического смысла и значения.

Если театр сдается летом самими антрепренерами поездкам *столичных* актеров, то, значит, сам антрепренер не видит для себя вреда в этой конкуренции и вместе с тем не считает возможным вести в этом городе летнее дело с *провинциальными* силами, а поездки частных трупп — снимать эти театры.

Если публика в течение четырнадцати лет охотно посещает спектакли этих поездок, а местная пресса относится к ним с симпатией, то, значит, их состав и репертуар удовлетворяют требованиям, предъявляемым обществом и прессой. Тут не может играть никакой роли титул «общества артистов императорских театров», так как, посещая в течение 14 лет (с 1883 года) почти одни и те же города, эти общества или подорвали бы свою репутацию, и тогда никакие титулы не дали бы сборов, или укрепили бы ее, значит, оправдали бы и свое право на этот титул. Да и бывали случаи крахов таких поездок, если они были составлены недостаточно добросовестно или осмотрительно. Раз люди делают свое дело настолько хорошо, что те, которым предлагаются продукты этого дела, устанавливают на них усиленный спрос, то эти люди имеют полнейшее моральное право делать это дело везде, где захотят. На свободный труд нельзя положить ограничений, и если художник пишет хорошую картину, писатель — талантливую повесть или статью, сапожник шьет хорошие сапоги в Петербурге, то никто не помешает им делать все это в любом городе Российской империи. Этому может воспрепятствовать только то обстоятельство, если, например, сапожник в избранном им городе застанет лучших сапожников. Если же он застанет таких, у которых не заказывают, и те будут гнать его только потому, что заказывают ему, а не им, то я не думаю, чтоб это гонение даже сапожники стали мотивировать «поднятием сапожного дела в провинции». Есть и более веские примеры: представим съезд литераторов, докторов или адвокатов и вообразим, что численный перевес провинциальных докторов, литераторов и адвокатов над столичными настолько же велик, насколько в нашем съезде был велик численный перевес частных актеров над казенными. Могли бы иметь какой-нибудь моральный смысл следующие резолюции:

а) Литераторов. Первый съезд русских литераторов, ввиду поднятия литературного дела в провинции, находит необходимым ходатайствовать, чтоб издатели столичных газет и журналов запретили своим сотрудникам в свободное от занятий в столичных редакциях время писать в провинциальных изданиях и выпускать свои книги в провинцию иначе, как под условием, чтобы все деньги, получаемые ими как гонорар за статьи, а равно и за продажу их книг, шли бы в пользу литературного фонда, служащего для улучшения литературного дела в России.

б) Адвокатов. Первый съезд русских присяжных поверенных, ввиду поднятия института защиты в провинции, находит необходимым ходатайствовать, чтобы столичные адвокаты не

имели права защищать подсудимых провинциальных округов, а кстати, чтобы и провинциальные присяжные поверенные не выезжали бы из пределов своих палат иначе, как под условием, чтобы гонорар их поступал в пользу вдов и сирот присяжных поверенных того округа, куда проник чужой присяжный поверенный.

в) Докторов. XII медицинский съезд, ввиду поднятия медицинского дела в провинции, ходатайствует, чтобы докторам, находящимся на действительной службе в качестве профессоров или медиков, как получающих казенное содержание, воспрещена была бы медицинская практика иначе, как под условием, чтобы гонорар их поступал в пользу медицинских и хирургических обществ. Под этим же условием разрешается им и практика вне постоянного места жительства.

Во-первых, что на эти резолюции скажет читатель, подсудимый и больной?

Во-вторых, много ли останется у журналов и газет сотрудников, у университетов — профессоров, у полков — полковых врачей и т. д., а если и останется, то на пользу ли будут оставшиеся для журналов, университетов и полков?

В-третьих, возможно ли предположить, чтобы какой-нибудь съезд принял такие резолюции?

Резолюцию нашего съезда 12 марта не стоило отменять 16. Она сама себя отменила в момент своего зарождения.

VII

Все сказанное о поездках целыми труппами можно применить и к единоличным гастролям, с тою только разницей, что относительно их уже решительно ни один мотив, кроме мотива: «ввиду успокоения самолюбий», придумать нельзя. Однако решение этого вопроса мотивируется «интересами художественного ансамбля».

В самом деле, путаница понятий полная и, к сожалению, отразившаяся и на проекте нормального контракта.

С одной стороны, требование серьезного репертуара, с другой — отрицание гастрольной системы. Из этого один вывод: ни о каком падении театрального дела в России и говорить нельзя, так как только в ней одной изо всей Европы и Америки все труппы, вероятно, обладают актрисами и актерами, стоящими на высоте требований, предъявляемых к исполнению центральных фигур в пьесах Шекспира, Шиллера, Мольера, Гюго, Гоголя, Грибоедова, Островского, Гёте, Лопе де Вега, Кальдерона и т. д. Что-нибудь одно: или центральные лица этих пьес не стоят исполнения наличных, какие в данную эпоху

театра имеются, более или менее признанных актеров, или таких актеров совсем нет, или их чересчур много и они щедро рассыпаны по всем 150 русским театрам; или, наконец, не надо ставить этих пьес, если *все* актеры на *все* роли в этих пьесах не соответствуют своим задачам. Какое-нибудь из этих положений надо установить и потом уже отрицать систему, господствующую во всем цивилизованном мире.

В самом деле, логично ли ввиду *улучшения* сценического искусства в провинции ни в каком случае не приглашать *возможно лучших* исполнителей Марии Стюарт, Гамлета, Тартюфа, Любима Торцова, Катерины, Фамусова, Сквозника-Дмухановского, Мефистофеля, Иоанны д'Арк, Рюи Блаза, Дон-Жуана, царя Иоанна — всего перечесть нельзя — и заставлять публику довольствоваться тем, что заурядно? Как взглянуть, если б актеры столичных сцен стали ходатайствовать о недопущении в Россию иностранных исполнителей классических вещей ввиду того, что их антураж нарушает всякое представление о художественном ансамбле. Указывают на то, что гастрольные пьесы всегда готовятся наспех. Очень жаль. Эти пьесы должны быть в постоянном, основном репертуаре каждого театра и хоть приблизительно знакомы всем членам труппы. Но раз этого положения вещей нет, надо стремиться к нему, а не к отрицанию за русским артистом права играть эти роли везде, где он хочет, за предпринимателем — приглашать тех исполнителей, которых он считает лучшими, за публикой — видеть эти пьесы с возможно лучшим исполнением хотя бы одной, двух, трех из главных ролей. Редакция пунктов проекта нормального контракта превосходно характеризует настроение съезда, если сопоставить § 1 с § 6.

§ 1. Главною заботой предпринимателя должно быть составление разнообразного репертуара *при желательном условии художественности* входящих в него пьес.

§ 6. *В интересах художественного ансамбля* предпринимателю *вменяется в обязанность ни в каком случае не прибегать к системе гастролей.*

К предпринимателю предъявляется *только пожелание* художественного репертуара, но ему вменяется в *обязанность* не прибегать к гастролям. И опять мотив: в интересах художественного ансамбля. Здесь «интерес художественного ансамбля» играет роль «поднятия сценического искусства в провинции».

Рассмотрим «художественный ансамбль» на примере.

Допустим, что *пожелание* § 1 исполнилось, и предприниматель внес в свой репертуар следующие пьесы: «Тартюф», «Скупой», «Ревизор», «Горе от ума», «Виндзорские проказни-

цы». «Бедность не порок», «Мария Стюарт», «Орлеанская дева», «Звезда Севильи», «Гроза», «Василиса Мелентьева», «Федра», «Бедная невеста», «Горькая судьбина», «Гамлет», «Отелло», «Смерть Грозного», «Семья преступника», «Коварство и любовь», «Лир», «Дон-Жуан», «Пучина» и т. д.

Во всех этих и в доброй полусотне однородных пьес интерес сосредоточен на главных лицах, в которых выражена и идея автора, и наиболее яркие образы его замысла.

Будет ли нарушен художественный ансамбль, если в этих пьесах *главные* роли будут исполнены артистами, составившими себе репутацию их исполнением, а второстепенные, скажем, только заурядными актерами?

Ансамбль — понятие растяжимое. Под него можно подвести и требование, чтобы все роли исполнялись одинаково хорошо, и требование, чтоб они исполнялись одинаково скверно, — как никак, лишь бы одинаково. Думаю, что под желаемым, а тем более художественным ансамблем, надо понимать первое, а не второе. Если артист крупного достоинства выступает в одной из главных ролей, будучи окружен *хорошим* ансамблем, то это только желательная ступень к полному совершенству, к идеалу, который до сих пор в полной мере не осуществился еще ни на одной европейской сцене. Если же такой артист окружен *скверным* ансамблем, то все-таки публика, раз ей нет другого выбора, как смотреть или одинаково скверное исполнение, или такое же, но с исключением в пользу главной роли, в последнем случае все-таки будет в выигрыше вместе с искусством. Что это за такая дорогая вещь, когда все с ансамблем, то-есть *одинаково* не умеют играть даже второстепенных ролей, чтобы заботиться о ненарушении такого ансамбля, да еще мотивировать эту заботу художественностью конечной цели? Как, наконец, добросовестному предпринимателю осуществить благое пожелание § 1 о художественности репертуара, когда ему ясно, как божий день, что художественный репертуар требует и возможно более художественных исполнителей, что раз они есть и свободны, то его профессиональный долг привлечь их к своему делу, хотя бы для того, чтобы нарушить ансамбль одинаково скверной игры. Допустим, что в России теперь совсем нет гастролеров, что падение искусства полное и бесповоротное, — словом, что актеры у нас только мертвые, а живых нет. Но ведь могут же народиться таланты. Как же возводить в закон прикрепление их к месту оседлости?

Но § 6 неумолим: он ему вменяет в обязанность не прибегать к этой системе *ни в каком случае*. Все равно, если бы съезд писателей постановил: «В интересах цельности воздей-

ствия на читающую публику издателям журналов и газет вменяется в обязанность ни в каком случае не прибегать к системе приглашения к участию в них крупных писателей». Или состоялось бы постановление Военного министерства: «В интересах победы начальникам отдельных частей вменяется в обязанность не прибегать к системе назначения способных офицеров на главные позиции».

Чем нарушается художественный ансамбль при гастролях? Тем ли, что артисты на главные роли по естественному чувству соревнования стараются играть лучше и иметь успех, равный с гастролером, а на второстепенные — не осрамиться перед чужим человеком с именем? Или тем, что гастролер в своих же интересах требует и более твердого знания ролей и большего напряжения способностей, и лучшей режиссерской постановки, и большего количества репетиций? Или тем, что вчерашний Фамусов играет с ним Репетилова, вчерашний Гамлет — Лаерта, вчерашняя Иоанна д'Арк — Агнессу Сорель? Противники гастролей утверждают, что при гастрольных спектаклях для труппы невозможно твердое знание ролей. Оно невозможно постольку же, поскольку невозможно при обыкновенных спектаклях, и даже значительно менее невозможно, потому что при гастролях спектакли даются не чаще чем без гастролей, а приготовить большую роль в один и тот же промежуток времени гораздо невозможнее чем маленькую, и если, например, актер на первые характерные роли должен сыграть в месяц 15 *больших* ролей своего амплуа, то при гастролере на эти роли ему придется сыграть 15 же, но значительно *меньших* и по объему и по ответственности ролей, а остальные члены труппы останутся в том же положении, в каком были и до гастролера.

Если пьесы так называемого гастрольного репертуара, ввиду несомненной сложности и трудности их постановки в провинции при настоящем положении дела, выключить из репертуара, то придется выключить почти весь художественный репертуар, так как главным образом в нем находят себе работу лучшие актеры. Если же эти пьесы на репертуаре, то замена одного исполнителя, сравнительно слабейшего, другим, сравнительно сильнейшим, никаких особенных трудностей не представит.

Ввиду всего этого, мне кажется, было бы целесообразнее, не подчиняясь веяниям 10—24 марта, а имея в виду действительное «поднятие сценического дела в провинции» и «интерес художественного ансамбля», как главную цель съезда, видоизменить §§ так:

§ 1. Главною заботой предпринимателя должно быть со-

ставление разнообразного репертуара [1], причем ему *вменяется в обязанность* художественность входящих в него пьес.

§ 6. В интересах художественного ансамбля предпринимателю вменяется в обязанность возможно старательнее подготовлять пьесы с участием гастролеров, чтобы разница между ними и постоянною труппой не нарушала впечатления.

Мне кажется, эта редакция двух §§ для практического осуществления нисколько не затруднительнее настоящей, ближе ведет к поднятию сценического искусства в провинции и не ограничивает тех трех прав, которыми, как я сказал, обладают по разуму вещей артист, предприниматель и публика.

В вопросах о гастролях сказалось еще одно течение съезда: стремление массы подавить индивидуальное начало. Если во многих сторонах общественной жизни эта тенденция может быть желательна и неизбежна, то в области искусства она не только невозможна, но и гибельна. Искусство — та сфера жизни, в которой нивелировка и подчинение личности массовым интересам есть смерть дела. Мейнингенская труппа доказала это: она тихо скончалась от анемии одновременно со смертью личности, бывшей душою дела, — режиссера Кронека. А в ней были и очень крупные дарования, как Теллер, Вейзер и др.

Тем не менее вопрос о единоличных гастролях получил *форму* более практическую в виде параграфа нормального контракта, чем вопрос о поездках в виде резолюции. § 6, раз нормальный контракт будет принят и узаконен, заключает в себе прямое положение: если ты хочешь быть предпринимателем, не держись системы гастролей.

Существует, кажется, у многих лиц, далеких от театра, но судящих о нем с завидной авторитетностью, мнение, что гастролер приезжает в город и чуть не насильно гастролирует, распоряжаясь труппой и репертуаром. Это предположение в высшей степени наивно. Гастролера *приглашают* антрепренеры или товарищества, и приглашают исключительно в таких случаях, в каких к больным приглашают на консилиумы медицинских светил, то-есть когда постоянные врачи оказываются бессильными. Но я думаю, считай себя врач каким угодно светилом, он не может, прослышавши о болезни, явиться в дом и сказать: пригласите лечить меня, а не Петра Ивановича, который уложил вашего больного. Так и гастролер. Значит, запрещение *приглашать* вполне правильно адресовано к «предпринимателям». И резолюция 12 марта о поездке была бы гораз-

[1] Это, впрочем, лишнее наставление; всякий *предприниматель*, если только он в здравом уме, предпочтет разнообразный репертуар однообразному. — *Прим. Южина.*

до практичнее, если б она была направлена по тому же адресу, то-есть запрещала бы предпринимателям же сдавать арендованные ими театры столичным поездкам. Предприниматели сами выходят из контингента провинциального артистического мира и, конечно, более подлежат компетенции съезда, чем общества артистов императорских сцен, находящихся в ведении директора императорских театров и не лишенные по условиям своей службы права употреблять свое свободное время на работу или отдых по своему желанию и являться в качестве актеров вместе или порознь перед *всероссийской*, а не исключительно *столичной* публикой.

Резолюция 12 марта и § 6-й нормального контракта являются, по моему убеждению, грубым насилием над артистической свободой, и в их основе лежит не «поднятие дела», не «художественный ансамбль», даже не «обеспечение заработка провинциального сценического деятеля», а личное артистическое самолюбие, не допускающее чужого превосходства. Нельзя не согласиться, что и в обществах и среди единоличных гастролеров бывают случаи недостойного отношения к делу и эксплоатации. Но принципы гастролей и поездок труппами, хорошо сыгравшимися и организованными на началах правильной постановки дела, — принципы, заслуживающие полного сочувствия и содействия в интересах и поднятия дела, и художественного ансамбля, и удовлетворения законной потребности общества смотреть возможно лучшие спектакли, не считаясь с материальными соображениями или самолюбиями членов съезда, и, наконец, в интересах основного права всякой работающей личности не быть связанным в своей работе заставами, местами оседлости и цеховыми постановлениями. На падении этих начал развились западноевропейская наука, промышленность и искусство. Не на восстановлении же их разовьется русский театр.

* * *

Из вопросов о взаимных отношениях работников сцены между собой еще выступил на съезде вопрос о совместной деятельности двух трупп в одном и том же городе, страстно обсуждавшийся на утреннем заседании 15 марта.

В пароксизме запретительной горячки один из ораторов съезда внес предложение: запретить существование двух однородных трупп в одном и том же городе. Ему возражали И. П. Киселевский, который совершенно справедливо нашел, что это требование деспотически обрекает публику на жертву труппе, вступившей первою в завоеванный город, Мерянский, указавший на Гельсингфорс, где существуют одновременно «три

драматические труппы, и конкуренция между ними только подымает искусство, так что артисты завоевали себе симпатию не только в местном населении, но и в европейской печати», гг. Басманов, Урусов, Николаев и другие, высказывавшиеся в том же духе.

Т. Н. Селиванов опроверг их доводы, и если не одержал такой же полной победы, как в вопросе о прикреплении к оседлости артистов казенных театров, то только потому, что вопрос решали те же артисты, которые могли и не поспеть первыми объявить город под защитою своего флага. Однако когда г. Мерянский в прениях по этому вопросу заявил, что «монополизировать какую-либо профессию несовместимо с нравственным достоинством ее представителей», Т. Н. Селиванов возразил, что «монополия является иногда полезной и почтенной для дела» и привел в доказательство питейную монополию казны («Театрал», № III, стр. 56).

Я думаю, это опечатка.

В чем нельзя отказать почтенному артисту и горячему поборнику интересов провинциальных сценических деятелей, это в своеобразной, но выдержанной последовательности мысли и главное — в любви к делу, если не в общем смысле, то в смысле деятельности провинциального театра.

Я был бы вполне согласен с «опечаткой», если бы вопрос шел не о театре, а о таком деле, которое было бы аналогично водке.

Но если правительство монополизирует или облагает высокою пошлиной водку, табак, карты, вообще все то, что служит удовлетворению более или менее *низменных, чувственных* общественных аппетитов, то неужели г. Селиванов может указать правительство, монополизирующее в наше время, например, книгу?..

«При свободной торговле вином развилось у нас пьянство, но с введением казенной монополии оно ограничилось»,— утверждает пылкий оратор. Значит, вставляя параллельные, по взгляду г. Селиванова, понятия: «...при свободном театре развилась у нас любовь к театру, но с введением монополии она ограничится»,— получается что-то фантастическое... Не добивается же Т. Н. Селиванов ограничения любви к театру? Или, может быть, добивается? Или, вернее всего, хочет сказать, что монополия сокращает спрос вредных и расширяет спрос полезных вещей. Так, что ли? Но почему? Откуда этот смелый вывод? Или это сказано «вдруг»?

Можно поручиться, что в докладе Т. Н. Селиванова не встретилось ни одной такой параллели, как театр и водка, ни одной такой мотивировки, как мотивировка резолюции 12 марта. Это может случиться только внезапно, когда «нутро» во что бы то ни стало заявляет свои права и горячка словесной войны

ослепляет воина. Резолюция съезда по этому вопросу гласит, что «хотя и не желательно, чтобы две труппы работали одновременно в одном и том же городе, однако съезд не постановляет по этому предмету определения за отсутствием достаточных данных для освещения настоящего вопроса».

Вопрос, так сказать, оставлен в подозрении.

Опять резолюция и прения, занявшие целое утро 15 марта и приведшие только к «апелляции» в пространство. Ведь тут дело ясно: если двум труппам в одном городе невыгодно: и первой и второй, раз они одинаковы, или невыгодно худшей, раз есть лучшая. Значит, если вторая труппа едет в город, то или ей некуда больше деваться или она имеет полное право приехать и освободить город от монополии худшей труппы. Значит, запрещать этого нельзя ни по чувству справедливости, ни по чувству даже товарищества.

Т. Н. Селиванов, отстаивая монополию и становясь на сторону г. Томского, внесшего это предложение, возражал, что «конкуренция и борьба за существование необходимы и неизбежны, быть может, только в животном царстве, человеческие же отношения должны основываться на принципах единения, общности интересов и гуманности».

Конечно, Т. Н. Селиванов из тех кипучих натур, которых пленяет звуковая сторона слова. Надо отстаивать что-нибудь одно: или *моно*-полию, или *общность* интересов, или *единение*, или *обособленность*, или *гуманность*, или *самоограждение*. Но оратор бьет и тем и другим, лишь бы бить.

Приведенной резолюцией съезд только, так сказать, почтил данью благодарности воинственный азарт своего оратора, потому что простой здравый смысл говорит, что гораздо гуманнее и честнее борьба с труппой, входящей в ваш город, на почве конкуренции, чем на почве запретительных мер, что нельзя говорить труппе, которой некуда деваться: «не смей итти к нам» и вместе с тем убеждать, что это делается «на основании принципов единения и гуманности». Хорошо еще, что не ввиду поднятия сценического дела в провинции.

VIII

П. Д. Боборыкин так распределяет типы театрального хозяйства: антреприза, городская администрация и товарищество. Существует еще возможность четвертой формы, по-моему, наиболее целесообразной, но пока только возможность. Об этом речь ниже, пока же нам придется рассматривать лишь три названных типа.

Приходится констатировать, что, как это ни странно с пер-

вого взгляда, антипатии съезда главным образом направлены на «товарищество», симпатии лежат на стороне городских администраций, а антреприза занимает среднее место; указывают на ряд злоупотреблений предпринимательской властью, на недобросовестность расчетов, но указывают мягко, конечно, мягко сравнительно с общими тонами прений съезда.

Чем объяснить такую странность?

Принцип товарищества, производительной артели, настолько симпатичен и общевыгоден, насколько принцип единоличного хозяйства и связанного с ним батрачества антипатичен и невыгоден для батрака. Принцип единоличного хозяйства держится в других сферах деятельности на двух устоях: на *капитале*, дающем реальный перевес капиталисту над работниками, и *на неравенстве организационных* способностей первого и второго. В нашем крестьянском мире, в котором за ничтожными исключениями капиталистов нет, хозяйственный, трезвый и оборотистый мужик неизбежно являлся эксплоататором в свою пользу батрацкого труда менее способных мужиков. Здесь орудием порабощения является не капитал, а личная организационная способность со стороны хозяина. То же самое замечается в театральном деле. Редкий антрепренер в былое время был капиталистом. но большинство из них были людьми, понимавшими условия своего дела, умелыми, ловкими и оборотистыми. Забирая к себе работника за 1/2—1/4 цены в такое время, когда за рубль, дающий возможность пообедать, актер готов был итти хоть в кормилицы, связывая его авансами, заставляя играть все, что ему, хозяину, выгодно, и обращаясь с ним, как барин с крепостным, антрепренер выжимал все соки в свою пользу, а в случае неудачи весьма часто «выворачивал шубу» или «вылетал в трубу», но только до ближайшего сезона, когда хозяйственные операции переносились на новую территорию.

Русский актер горяч, но не «памятозлобен», на новом месте старому антрепренеру он служил так же, как на старом, разве-разве изредка его поколачивал, и обе стороны были удовлетворены. Брудершафт, аванс и новый контракт. Стали приходить на сцену новые люди. В общественном сознании 60-х и 70-х годов, после великой реформы, трудовая личность и ее производительная сила стала заявлять свои права и с конца 70-х годов организовываться в товарищества. Если бы съезд состоялся в 82—3 году, то все его громы обрушились бы не на развившуюся конкуренцию, а на «антрепренера», все надежды возлагались бы на «артельное» начало, а не на привилегии и монополии. Но в 1897 году оказалось, что оборотистый мужичок-хозяин и в «хоровном начале» занял безответственную, но в высшей степени выгодную позицию.

Аркадий Счастливцев, стяжавший библиотеку и купивши костюм Гамлета у Геннадия Демьяновича в минуту его душевного упадка по чрезвычайно низкой цене, собрал товарищество: Негину, Коринкину, Григория Незнамова, Ераста Громилова, Робинзона и известного любителя Аполлона Мурзавецкого. Оборотный капитал у него образовался так: он одновременно и заарендовал в г. Энске театр и сдал в нем же в аренду вешалку и буфет, вследствие чего получил 3 000 рублей денег и распределил их так: авансы «товарищам» 500 рублей, декорации (комната, сад, тюрьма, на обороте дворец, дикая местность и русская изба), коленкор, плис и драдедам для «испанских» пьес, две перемены «салонной обстановочки», разные закулисные бутафории, а также на поездки в Москву для ангажемента — 1 500 рублей, себе про черный день — 1 000 рублей.

Явившись собственником «имущества», он обратился к товарищам с таким предложением: «Господа, довольно нам служить подлецам, которые нас обирали. Все, что я скопил по грошам за свою честную, трудовую жизнь, — ваше. Вот, берите, пользуйтесь да меня добрым словом поминайте. Все, что получим, за вычетом расходов, разделим на 2 000 мар. Из них мне, как распорядителю, *всего* 200, как актеру — только 50: я себе цену знаю. Я труженик, а вы таланты, вы соль земли. 1 750 мар. ваши». Ераст Громилов восклицает: «Благородно. Ставь шампанского». Гриша Незнамов чует, что дело нечисто, но у него своя забота — он влюблен в Коринкину и мучается тем, что не успела она приехать, как уже получила от какого-то «старинного поклонника» букет и в нем серьги. Ему не до денег. Негиной только бы сыграть Марию Стюарт — больше ничего не надо. А добрый, милый Аркаша (Счастливцев) даже показывал ей розовый драдедам для костюма Лейстера, костюм Гамлета, в котором Гриша Незнамов будет играть Мортимера, и новую тюрьму для первого акта. Робинзона на совещании нет: за ним прислал Паратов, у которого сперва сгорели пароходы, а потом жена умерла подозрительною смертью, за что присяжные вынесли ему приговор «нет, невиновен», однако приданое пришлось вернуть свойственникам, и благодаря прежним связям кое-как удалось занять в Энске место агента страхового общества и транспортирования кладей. Он единственный Аркашкин абонент, и Аркашка ревнует его к Робинзону, так как Паратов «бомонд» и имеет вес в думе, Аркашка же хлопочет о субсидии, о чем, впрочем, перед товарищами умалчивает.

Дело почти было бы сделано, если б Мурзавецкий, ходить еще по сцене не умеющий, но наглядевшийся на тетеньку и Чугунова и поэтому знающий всякие плутни, не задал вопроса: «Экскюзе, а какой расход?» Аркашка поднял брови кверху с видом

глубочайшего изумления: «Расход? Пустой расход. Из валового сбора вычитается за театр с освещением, капельдинерами, билетами, всем вечеровым расходом 25 рублей в вечер, жалования суфлеру, кассиру, плотникам и рабочим приходится по 25 рублей в вечер. Ну, еще набежит 25 рублей. Значит 75 рублей расходу на спектакль, кроме расхода на имущество». — «Твое?» — спрашивает Ераст Громилов. — «Мое? Откуда мое? У меня только свои-то библиотека с нотками да парики, а остальное все купчик один тут в кредит сооружает, желает остаться неизвестным благотворителем, и за весь расход, можете себе представить? больше, чем на 5 000 рублей имущества сделал, а просит всего 50 рублей от спектакля. Ну, а мне всего 10 рубликов за библиотечку, парички и нотки. Не дадите, и за этим не погонюсь». — «Ах, как же можно не дать, — горячится Негина. — У вас есть ведь Мария Стюарт?» — «И Орлеанская дева есть-с, Александра Николаевна. У меня репертуарчик серьезный...» — «Ну, вот видите...» — «10 рублей дорого, братец. Возьми 8», — торгуется Громилов; но, побежденный угнетенным видом Аркашки и вспоминая, что Отелло без парика не сыграть, а Аркашка человек мстительный, говорит: «Ну, да два рубля не расчет». — «Итого-с, — продолжает Аркашка, — 75 вечерового да 60 за имущество — 135 рублей предварительно удерживается из кассы, а уж остальное — на марки». Договор, распределение марок, утверждение репертуара, товарищеский завтрак. Мурзавецкий «шеборшит», но ему замечено, что за неимением артистического имени он разговаривать много не может, и пусть благодарит бога, что его пустили в образцовую труппу. Дворянский гонор Мурзавецкого влечет его дать затрещину Аркашке, но Громилов выпрямляется во весь рост и убедительно доказывает, что сила есть право. Приглашены вторые актеры. Сезон начался 15 сентября, а 14 октября назначена была «Мария Стюарт».

Афиша была составлена так. Четыре указательных пальца. Заглавие: «Королева шотландская Мария Стюарт или жертва ревности и политических расчетов. Трагедия в 5-ти действиях и 20-ти картинах, сочинение известного покойного драматурга Фридриха Шиллера». Имени переводчика из осторожности не упомянуто, чтоб избежать авторской платы. Далее петитом страница из *Новой истории* Д. И. Иловайского, но по ошибке и недосмотру Аркашки вместо истории Марии Стюарт напечатана история Марии-Антуанетты. Затем: «исполнят роли: королевы Марии Стюарт — артистка столичных театров А. Н. Негина, сэра Паулета — артист императорских театров Е. Громилов [1],

[1] Е. Громилов, как известно, год прослужил на императорской сцене, но, не найдя на ней простора, ушел в провинцию. Тем не менее вспоминает службу с гордостью. — *Прим. Южина.*

графа Лейстера — А. В. Мурзавецкий-Замурзацкий, лорда Борлейфа — бывший артист труппы Дрюри-Ленского театра сэр Робинзон, Шрюсбюри — г. А. Счастливцев». Мортимера играл Незнамов, но в красную строку не попал, «чтоб молодой актер не зазнавался». Мурзавецкий же, хотя и не имел на нее никакого права, но попал после «оживленных объяснений» с Аркашкой, так как был честолюбив и «на ногу себе наступать не позволял». Незнамов из самолюбия смолчал, прикрываясь напускным презрением. Роль Елизаветы играла «комическая старуха» г-жа Иванова. Роль вычеркнули почти целиком. Затем было расписание всех 20-ти картин, хотя перемен в «Марии Стюарт» только 7 и 3 из них были вычеркнуты целиком. Главнейшие картины:

3-я. Папа и ренегат (были озаглавлены: рассказ Мортимера о посещении им храма св. Петра).

11-я. Я — женщина — законный ваш король! (Слово «женщина» по настоянию Мурзавецкого было прибавлено. Он был «джентльмен» и делал любезности дамам, где только возможно, да и вообще, хотя играл невыносимо, но распорядительность выказывал огромную и орал на совещаниях громче всех.)

14-я. Месть королевы и женщины.

17-я. Последние часы шотландской королевы.

19-я. И пала державная голова!

20-я. Кара совести и ад на земле.

Внизу — постановка стоит 6 000 рублей.

Сбор «не дошел»; вместо полного (580 рублей) в кассу поступило 249 руб. 60 коп. Сравнительно с обыкновенными сборами в 80, 90, 100 рублями это было превосходно. Сделано было три репетиции, из которых Аркашка не был ни на одной целиком, носясь по «администрации», приказавши суфлеру читать по своей роли и «вымарывать», причем все три дня роль так и пролежала у суфлера, Аркадию все было некогда. Мурзавецкий неожиданно уехал с исправником в уезд, попал там на волчью охоту, простудился, вернулся к самому спектаклю охрипший, и хриплым голосом, на отчаянные попреки Аркашки, что он чуть не сорвал сбора, отвечал, что «на слово Аполлона Мурзавецкого можно положиться и что уж он товарищей не продаст, как некоторые подлецы».

Спектакль начался. Мурзавецкий с большим одушевлением говорил, как только кто-нибудь замолкал, и свои, и чужие, и мужские, и женские монологи. В этом виноват оказался «скотина суфлер». Тем не менее он в антрактах находил, что все его сцены прошли «очень живо и без пауз». Негина рыдала навзрыд, так как Мурзавецкий совершенно неожиданно вошел вместе с Борлейфом в первом же акте, а ей нельзя видеться с

ним, по ходу пьесы, до третьего. Она старалась сделать вид, что не замечает его, но ему надоело молчать, и как только после слов Борлейфа Негина сделала паузу, он выступил вперед и с большим жаром произнес начало ее монолога:

Внимаю молча силе уст, издавна
Мне возвещавших бедствия!

Тут он несколько запнулся, так как из суфлерской будки на него махали рукой и подавали Негиной:

Могу ль...
Я, женщина неопытная, спорить
С таким, как вы, красноречивым мужем?

Но, не желая «оставаться в дурацком положении», он сейчас же нашелся как всякий самородный талант и сказал:

Могу ли я, неопытный мужчина, спорить
С такой, как вы, красноречивой дамой?

И, увидя, что «красноречивая дама» близка к истерике, прибавил уже от себя:

Но если я вас раздражаю, королева,
То я могу на время удалиться.

Затем ушел и насмерть изругал помощника режиссера, у которого всю щеку разнесло флюсом неестественных размеров, за то, что тот «не умеет выпускать».

Что делали лорды Робинзон и Аркашка — невозможно себе представить. Большею частью, как «опытные» актеры, они упорно молчали и говорили лишь тогда, когда было ясно, как день, что именно кому-нибудь из них двух неизбежно хоть что-нибудь сказать. Властная Елизавета Английская еле разевала рот от страха, она всегда играла купчих и никогда стихов не любила. Паратов покатывался с хохоту в первом ряду кресел, особенно когда Борлейф, сэр Робинзон из Дрюри-Лена, заявил на совете королевы Елизаветы с самым неумолимым видом и самой бесспорной прозой, что «надобно казнить королеву Елизавету». Аркашка придал доброму Шрюсбюри характер того лица, которое принято называть «отъявленным канальей», и то и дело шипел за кулисы на рабочих, доказывая этим собравшейся публике, как он охвачен административными заботами и как он предан «серьезному отношению» к делу. В заключение не мог выговорить слова «Фотрингай».

Где Негина и Незнамов оставались вдвоем или имели маленькую возможность завладеть положением на сцене, где старый актер Громилов, начитавший роль, действительно сильно и ярко рисовал неподкупного Паулета, там «покойный известный драматург Фридрих Шиллер» выступал наружу и брал свое.

Спектакль кончился. Вызывали очень много Негину, Незнамова и Громилова. Робинзон и Аркашка поскорее разгримировались и разбежались, Робинзон — ловить Паратова, Аркашка — в кассу. Он же, за недостатком персонала, играл исповедника Марии Стюарт без перемены грима в покаянной робе Уриэля Акосты и как скинул ее, так и бросился в кассу. Мурзавецкий после казни Марии Стюарт говорил свой монолог Лейстера, но так как он был простужен и хрипел, то голос у него оборвался, он не кончил, зарыдал, захохотал и упал на землю в корчах. Занавес опустили. Мурзавецкий считал этот момент высочайшим трагическим моментом и говорил Митрошке портному, который стаскивал с него сапоги: «Я, братец, самородок. Мне немецких штучек не надо, когда у меня талант. Гришке Незнамову не снилось так играть». Накинул плащ, сунул ноги в туфли и пошел раскланиваться вместе с Негиной, посылая воздушные поцелуи пустым ложам.

15 октября состоялось собрание товарищей и отчет Аркашки. Цифры получились такие:

За 1-й месяц дано 16 спектаклей, по четыре в неделю. Валового 1929 рублей 50 копеек.

Расход:	Театр, вечеровой расход и жалования . .	1 200 руб.
	авансом выдано	500 »
	за декорации и костюмы по 50 рублей . .	800 »
	за прокат париков и библиотеки	160 »
		2 660 руб.

Чистого дефицита 730 руб. 50 коп., состоящего в долгу за товариществом. Ввиду печального положения дел, великодушный Аркаша берет за библиотеку и парики половину, всего 80 рублей. Итого 650 руб. 50 коп. все-таки дефицита. Шум. Отчаяние дам, негодование Незнамова за шарлатанское ведение дела, Робинзон уличает Аркашку в воровстве сборов, но сборы проверяли Коринкина и Громилов в качестве, вероятно, испытанных бухгалтеров, и удостоверяют, что по кассе и билетам все честно. Негина тихо плачет, так как у нее заложен весь гардероб и нельзя играть ни «Татьяны Репиной», ни «Мраморной красавицы»; Мурзавецкий, забравший авансом и займами все, что у кого возможно, вопит о подлостях, интригах, пишет записку Паратову с просьбой ссудить ему 40 рублей, чтобы за ним было ровно 100 рублей, и уезжает из Энска в Москву. Великодушный Аркаша предлагает выпросить у неизвестного благотворителя, чтобы он получил за этот месяц вместо 800 рублей всего 400 рублей, а 400 рублей подождал бы «до праздников». Таким образом получается не минус 650 рублей, а только минус

250 рублей. Аркадий доводит великодушие до роскоши; не удерживает из поступлений 500 рублей, выданных в авансы, и получается в долгу за делом Аркадию и неизвестному благотворителю 400 + 80 + 500 = 980 рублей, но зато 250 рублей делятся сейчас на 1 900 марок, за вычетом 100 марок уехавшего Мурзавецкого, или на марку по 13 копеек. Негина получала 300 марок, ей причитается 39 рублей за месяц, остальным — пропорционально. Незнамова выбирают режиссером. Аркадий считает дома свой доход и доход мифического благотворителя.

Оказывается получений за один месяц:

А) Наличными:

За декорации и костюмы . . .	400	руб. —	коп.
За парики и библиотеку	80	» —	»
За 250 марок	32	» 50	»
	512	руб. 50	коп.

Б) В долгах за делом следующих месяцев:

Неизвестному благотворителю за имущество . . .	400	р. —	к.
Аркадию за парички и библиотечку	80	» —	»
Непогашенных авансов	500	» —	»
	980	р. —	к.
Итого доходу	1492	» 50	»

Не будем утомлять долгими расчетами внимания читателя, перейдем к концу сезона и его итогам. Путем ссуд, оборотов, кредита, благодаря не знающей устали режиссерской энергии Незнамова, обличению мифичности благотворителя, сбавкам с цены за декорации, костюмы и парики, сезон дотягивается до конца и кончается приблизительно такими результатами:

За шесть месяцев сезона дано 100 спектаклей,

Валового дохода	17 200	рублей.
Расход:		
Жалования, вечеровой расход, аренда театра	7 500	»
За декорации, костюмы, бутафорские вещи, библиотеку, парики (будучи уличен, Аркашка сбавил и за все взял всего по 40 рублей от спектакля)	4 000	»
Итого	11 500	рублей.
Чистого дохода на раздел по маркам —	5 700	рублей.

За шесть месяцев товарищам причитается 11 400 марок (по 1 900 в месяц за отъездом Мурзавецкого) или по 50 копеек за рубль.

За шесть месяцев Негина получила 1 800 марок — 900 руб., Незнамов 1 200 марок — 600 рублей, Громилов 1 500 марок — 750 рублей, а Аркадий, сохранив втайне 3 000 рублей оборотного капитала, так как был в секретной компании с буфетчиком, получил еще: процент за имущество, сделанное из этих же денег, 4 000 рублей, за 1 500 марок — 750 рублей, а всего 7 750 рублей. Не сделаться ли антрепренером? Не стоит, хозяйственный мужичок понял, что так, артельно, по-божески, и выгоднее и безответственнее.

На следующий год ему не удалось утаить 3 000 аренды за буфет и вешалку от нового товарищества, но он уже не был начинающим. У него были уже «полные постановки» «Марии Стюарт» и других «помпёзных» пьес. Он уже еле-еле довольствуется $^1/_3$ валового сбора за свое имущество, распорядительские марки назначает двойные и вообще путем разных хитросплетений доходит до того, что в течение трех-четырех лет обзаводится кое-каким капитальцем, большею частью находящимся в имуществе. Но конец его в большинстве случаев все-таки печален: или, обуянный честолюбием, захочет-таки стать антрепренером и прогорит, или сезон окажется таким, что актеры разбредутся, или пропадут авансы, или влюбится наш Аркадий и снимет ярмарку, чтобы быть настоящим антрепренером, или за-за жажды наживы пригласит оперетку, а с ней шутки плохи, и пошел опять из Вологды в Керчь наш лорд Шрюсбюри. На смену ему является Незнамов.

Этот ведет дело иначе. Нет «имущества» — не беда. Заведем постепенно. Не спит ночей, разрывается на репетициях, умоляет о кредите собственника театра, буфетчика Паратова, пишет статьи, составляет репертуар, бьется как рыба об лед, но ничего не выходит. Мурзавецкий, Аркашка, уже в качестве члена товарищества, сэр Робинзон всею своей тяжестью навалились на дело, а они для театра — хуже всякого льда для рыбы. По Сеньке и шапка, по актеру и публика. Что поделают Незнамовы и Негины против всего, что мы уже знаем? И Незнамов, махнув рукой, сдает все тому же Аркашке или, еще хуже, — самому буфетчику.

Третий тип представителя товарищества — тип положительный. Честный работник, практический человек, чаще всего или не актер, или актер мало играющий, не упускающий своих интересов, но наблюдающий интересы товарищества с такой же заботливостью, он всегда умеет довести дело до конца. Но у такого есть невыносимый для нас недостаток — он всегда деспот. Наши гениальные порывы ему недоступны. Он не понимает, что «актер не машина и не может учить всякой дряни». Мурзавецкого с его гòнором дворянина и артиста в грош не ставит и

штрафует его за все талантливые, но несвоевременные выходы и уходы, за все чересчур оживленные сцены, а в случае отъезда на охоту за волками или другим зверьем — беспощадно изгоняет из товарищества. Он товарищ только в дележе прихода и распределения расходов. В остальном он самый беспощадный хозяин. Робинзон только и делает, что жалуется на него Паратову, а Аркашка от него бегает, как от огня.

Естественно, что все эти три типа, а может быть и еще несколько одинаковых с этими, как господствующая форма административной власти в провинциальном театре, и в особенности первый, как наиболее распространенный в своих разновидностях, не могли вызвать симпатий съезда.

Их возрастающее в количественном смысле значение отодвигает на второй план отживающий тип оборотливого антрепренера, и теперь антреприза сосредоточена в руках или нескольких состоятельных единиц, или в первоклассных центрах, где дело более или менее уже верно и испытано годами, или, наконец, является в таком виде: не удается составить товарищества — была не была, составляется антреприза, цельная или смешанная, то-есть половина жалований гарантируется, другая половина уплачивается марками.

Так что же делать, если ни антрепренер, ни товарищество не удовлетворяют современных требований артистического контингента ни с материальной, ни с моральной стороны? Искать ли новых форм или улучшить старые? Винить ли в этом хозяев, стремящихся эксплоатировать артиста, или самого артиста, позволяющего себя эксплоатировать?

Капитал, как мы видели, в нашем деле не приходит на помощь оборотистым мужичкам, на их стороне только организационная способность. Значит, чтоб успешно бороться с ними, надо бороться их же оружием, то-есть организоваться в общество или ряд обществ и противопоставить общие интересы единичным.

Здесь я говорю не о корпоративном единении сословия, а об *отдельных обществах на акционерных началах.*

Пока еще города придут к нам на помощь, да и придут ли еще в том количестве, в котором это необходимо, почему здоровым, разумным, жаждущим деятельности, серьезной работы и правильного вознаграждения людям не попробовать соединить свои силы и хоть какие ни на есть сбережения и не учредить акционерного общества на образец уже существующих и промышленных и художественных?

В утреннем заседании 12 марта был прочитан симпатичнейший доклад Г. Максимова на эту тему и, к величайшему удивлению, этот доклад не вызвал даже прений. Предпочли весь вечер заниматься счетами с людьми, над которыми съезд совершенно

не властен, и сочинять резолюции, которые через три дня пришлось отменять. Между тем целый отдел мог бы быть посвящен этому вопросу, до такой степени он важен и глубок. Он, во-первых, безусловно, выдвигает на первый план то улучшение спектаклей, которое может одно поднять материальную сторону дела; во-вторых, практически решает вопрос о театральном хозяйстве; в-третьих, является единственным средством, вполне гарантирующим заработок и ограждающим от эксплоатации и грабежа.

Мы видели, что система отдельных товариществ не годится, потому что в большинстве из них происходит беззастенчивое хозяйничание их представителей.

Если же *ряд товариществ* сольется в одно акционерное общество с центральным управлением, то ясно как день, что «распорядители», или, вернее, замаскированные антрепренеры, исчезнут, уступив место агентам общества, обязанным строгой отчетностью перед центральным управлением. Они могут, на худой конец, только что-нибудь уворовать, но не грабить на законной почве, повести дело не особенно даровито, но не безобразно.

Основными принципами этого акционерного общества должны быть:

1) Единство приходо-расходных касс по всем арендованным им театрам.

2) Единство управления всем делом, то-есть репертуаром, составом трупп и постановками.

Таких обществ может образоваться со временем несколько, но если пока образуется хоть одно, то в него, как ручьи в реку, стекутся все остальные товарищества и сообразно с его расширением будет расширяться и район его деятельности. Начать можно было бы хоть с 10 городов, из них 3—5 крупных, где сборы доходят до 1000 рублей, остальные помельче с 600—700-рублевыми театрами.

Мой очерк — не доклад, и я не вправе утомлять внимание читателей подробными расчетами. Но несколько доводов, говорящих в пользу выгоды и возможности прогресса такого акционерного общества, сами просятся наружу.

Возьмем 10 товариществ. Мы увидим, что 3 из них за зимний сезон получили на рублевую марку 1 руб. 50 коп., 3—1 руб., 4—60 коп. Значит, на круг артисты всех 10 товариществ получили 4,50 к. + 3 р. + 2,40 = 9,90 к. или по 99 к. за рубль.

Если 10 товариществ выдерживали 10 представителей, оплачивая: а) их представительство, б) их артистическое участие, в) их имущество и г) их «хозяйственность», то при существовании главного центрального управления эти оплаты с лихвой покроют содержание главной администрации и ее агентов.

Нет ни малейшего сомнения, что *все* будет товариществами получено и сделано дешевле через центральное правление, обладающее хоть небольшим оборотным капиталом, чем через 10 представителей с их неизбежными «благотворителями, желающими остаться неизвестными».

Еще меньше сомнения, что усиленная дисциплина художественного и административного характера неизбежно увеличит доходность дела. Публика пойдет, пойдет непременно, если театр мало-мальски уйдет от спектакля 14 октября в городе Энске, описанного мной в этой главе.

Не особенно много нужно денег на начало этого дела. Гораздо больше надо сознания его пользы, решимости на два, на три... ну, на четыре сезона умерить свои требования и сделать некоторые пожертвования единовременно, веры в него и энергии, которая помогла бы сколотиться, достать, собраться, рассчитать, столковаться, начать дело с грошей, но отдаться ему всеми силами, всею волей. Ведь каких-нибудь пятидесяти тысяч довольно для начала. Вижу ясно иронические улыбки: вон, мол, как императорский тысячник пошвыривает тысячами. Это очень зло, но совсем не к месту. 50 000 для одного — несбыточный сон, а для 250 — обычное явление.

10 трупп потребуют для своего состава до 250 человек. Из них 100 человек на главные, 100 на вторые, 50 на третьи и маленькие роли. Я знаю, трудно, но без труда ничего нельзя начать и ничего кончить, трудно будет первым ста взять на свое же дело по 6 пятидесятирублевых пая, что даст 30 000, вторым ста по 3 таких же пая — 15 000, наконец, третьим пятидесяти по одному — 2 500. Остальные разойдутся.

Всего 1000 акций по 50 рублей. Пусть эти акции первые два, три, четыре года сперва ходят значительно ниже своей стоимости, они будут повышаться с повышением дела, с образованием основного и запасного капиталов, с расширением дел общества, с улучшением его спектаклей. Мог ли кто-нибудь из основателей Общества русских драматических писателей в 1874 году надеяться, получив за первый год 15 000 рублей дохода, что через 10 лет его годовой доход упятерится, через 20 лет — *удесятерится?* Ведь это общество тесно связано с театром и его пример много говорит за то, что мои расчеты — не воздушные замки.

Общество устанавливает для своих артистов-пайщиков три формы вознаграждения: 1) необходимое для существования ассюированное жалование, выплачиваемое аккуратно первого числа каждого месяца, независимо от сборов; 2) участие в прибылях дела, остающихся за расходами, отчислениями в основной, запасной и оборотный капиталы и в дивиденд, на паи эти деньги выдаются не позже страстной недели, если не откроются

спектакли постом, не позже 1 июня, если зимний сезон будет непрерывно продолжаться до 1 мая и 3) проценты по акциям, уплачиваемые одновременно с дивидендом. Дивиденд распределяется сообразно окладам. Оклады соответствуют работоспособности пайщика.

Общие собрания и их постановления служат руководством к действиям правления и собираются ежегодно или постом, или в мае месяце, выслушивают и утверждают отчеты, вырабатывают репертуары будущих сезонов к улучшению дела. Этим участие акционеров в ведении дела кончается, и в течение сезона они строго подчинены законным действиям своего выборного правления.

В этой форме *пайщики являются собственными антрепренерами — хозяевами своего дела и своих барышей, артистами дисциплинированных трупп, деятельными работниками на самих себя.*

Я разработаю и представлю будущему съезду подробный доклад по этому вопросу. Здесь я неполно и слегка коснулся только отрывочных и общих положений, но всякий, кто следил за образованием богатейших теперь промышленных и даже художественных обществ, кто, наконец, просто способен трезво и здраво посмотреть на дело, согласится с тем, что вне кооперативного начала нет успеха.

Все эти начала предстоит еще тщательно разработать и до этой разработки не подрывать их бесполезным скептицизмом. Существующие хорошие и дельные антрепризы и товарищества нисколько не конкуренты этому первому акционерному обществу русских артистов, которое имеет своею целью объединить те товарищества и антрепризы, которые теперь организуются на основах эксплоатации, доводят дело до глубочайших степеней падения и дискредитируют его в глазах общества; оно одно в силах пересоздать их основы, поднять постановку дела и обеспечить его работников.

Нельзя не надеяться, что Русское театральное общество во многих отношениях окажет свою помощь этой первой попытке русских артистов сплотиться во имя улучшения дела и личного обеспечения. Лишь бы нашлись люди, которые сумели бы организовать это дело, а в его моральном и материальном успехе нельзя сомневаться.

IX

Нам осталось в этой главе рассмотреть нормальный контракт и тесно связанные с ним вопросы о нормировке вознаграждения, образования корпорации и взаимных отношениях предпринимателя и артистов во время их совместной сценической работы.

Второй отдел съезда занимался «выработкой общих правил для антрепренеров, актеров и их взаимных отношений» под пред-

седательством А. Е. Молчанова. Председатель прекрасно понял, что ему надо делать: он собрал сведущих людей, «от суеты, от мира отложился и в тихую обитель затворился». В течение почти всего съезда А. Е. Молчанов «сидит да пишет» и, когда это было кончено, является на съезд, собирает свой отдел, докладывает ему свой и своих сотрудников огромный труд. Кругом «гремят витии, кипит словесная война», по покатой плоскости резолюций то и дело катятся громовые «принять», «утвердить», «отвергнуть», «ходатайствовать», «запретить»; съезд в своей неудержимой стремительности уже готов постановить резолюцию: представить принятый съездом проект нормального контракта на подлежащее утверждение, но А. Е. Молчанов свертывает его в трубочку и говорит: подождем и подумаем. Над нами не каплет. Ждали семьдесят лет, подождем семьдесят один год. И феерическая живая перемена налицо: отложить до следующего съезда.

Собственно «договор» помещается на одной страничке и представляет из себя скорее печатный бланк векселя, в который вписывается существеннейшее: кто, кому, на какой срок, сколько должен. Его значение только в том, что он представляет из себя рамку, из которой самому изворотливому Аркашке нельзя выйти и вписать в отмеченные точками пробелы такие пункты, от которых у его контрагента-актера кожа сползает моментально, как будто его обварили кипятком. В самом деле, где разойтись фантазии оборотливого хозяина на таком поле:

1) Я . . . . . поступаю на службу к . . . . сроком от . . . . . . по . . . . 2) Я . . . . . принимаю на себя обязанность . . . . . . 6) Я . . . . . уплачиваю . . . . . . авансом . . . . . . года . . . . каковая сумма погашается . . . . и т. д., всего 10 параграфов в этом роде.

Нормирует положение, собственно, не контракт, а приложенные к нему «правила», и на них сосредоточена вся огромная работа комиссии под председательством А. Е. Молчанова.

Размеры этой статьи не позволяют подробно анализировать § за § нормального контракта. Установим общие руководящие их начала и посмотрим, насколько они основательны с теоретической и исполнимы с практической стороны. Правила разделены на 5 отделов: о предпринимателях (антрепренер, товарищество, городская дирекция), о режиссерах, об актерах и актрисах, об оркестре и хоре, о штрафах.

Предприниматель имеет за собой тяжкие вины в истории русского частного театра, и суживание до minimum'а его прав правилами нормального контракта отчасти объясняется старыми сче-

тами. Но самая *идея предпринимателя* вряд ли выдержит это сужение прав, вытекающих из сущности понятия об известной свободе действий в сфере той деятельности, которая зиждется на личном материальном риске. Мне кажется, комиссия по составлению этих правил перешла по отношению к нему пределы ограждения работника от произвола хозяина и художественных интересов дела от предпринимательского корыстолюбия и вступила уже в область нарушения свободы личной предприимчивости.

Я рассмотрел в VII главе моего очерка § 6-й, но существует еще целый ряд §§ одного с ним характера. Так, предприниматель лишен прав считаться со своими средствами при постановке пьес, находясь в полной власти режиссерского усмотрения (§ 28), составлять репертуар (§ 30), участвовать в распределении ролей (§ 34), налагать штрафы на лиц, прямо нарушающих его материальные интересы недобросовестным отношением к делу (§ 120), получать налагаемые режиссером штрафы в возмещение убытков, неизбежно отражающихся на его материальных интересах, причем он вынуждается к насильственной благотворительности уступкой этих штрафов в пользу эмеритальной кассы Русского театрального общества (§ 117); он находится на полной отчетности перед местным агентом Русского театрального общества с обязанностью предъявлять ему шнуровые приходо-расходные книги по первому его требованию (§ 16); на его «обязанности» лежат «все хозяйственные и административные распоряжения и наблюдение за общим ходом» дела (за что он не получает никакого вознаграждения со стороны, а только пользуется своим предпринимательским барышом; если же такового не получится, то несет убытки не только денежные, но и в форме даром потраченного и ничем не вознаграждаемого труда (§ 2); наконец, его самого штрафуют «по удостоверению труппы» (§ 119).

Все остальные §§, а их очень много, касающиеся, так сказать, обезвреживания предпринимательской власти, заслуживают полнейшего сочувствия, разработаны с образцовой полнотой и строгой определенностью. Но намеченные мною §§ требуют, несомненно, смягчения как лежащей в их основе тенденции, так и внешней, формальной стороны. Нельзя же в самом деле инициативу и личный риск обставлять такими условиями, при наличности которых уже инициатор ставится в положение чуть ли не батрака. Сама жизнь восстанет против такой тенденции и изменит букву регламентации согласно духу самого дела. Например, §§ 28, 30, 34, 120 могли бы быть изменены в смысле большего и более решительного участия предпринимателя в распоряжениях режиссера; § 117 — в смысле отчисления лишь известного % со штрафов в

пользу эмеритальной кассы; § 16 — в смысле представления шнуровых книг не «первому требованию местного агента», а корпоративному суду или совету Русского театрального общества; в § 2 — не употреблять слова «обязанность», а из вежливости хоть раз упомянуть о «праве»; § 119 — в смысле наложения на него не «штрафов по удостоверению труппы», а «денежного взыскания по решению корпоративного суда». Ведь только в строгой военной дисциплине офицер сам должен отправляться на гауптвахту, а предпринимателя нельзя же обязать явиться к местному агенту Р. Т. О-ва, принести 11 руб. 75 коп. и заявить: «я на эту сумму сам себя оштрафовал по удостоверению труппы. Прошу препроводить в эмеритальную кассу». Для этого надо быть или древним римлянином или унтер-офицерской вдовой. А если не он сам, кто же может быть уполномочен лазать в его кассу и доставать оттуда штрафные и иные суммы? Затем, представим, § 117 вошел в силу и по § 130 взыскан месячный штраф в 750 рублей с первой актрисы, опоздавшей к спектаклю настолько, что пришлось переменить пьесу и вернуть деньги публике, оставшейся на новую пьесу в незначительном количестве. Справедливо ли этот штраф отнимать у лица, которое потеряло уже на этом спектакле, допустим, хоть пятьсот рублей да много больше на последующих (так как всякая отмена, перемена и замена в провинции страшно роняет сборы), и отдавать его даже на такое благое дело, как эмеритальная касса при Р. Т. О-ве? Я упорно доказываю в течение всего своего очерка, что материальная сторона дела находится в строжайшем соотношении с художественной, как часовая стрелка с часовым механизмом. Если это убеждение неверно, я и тут ошибаюсь. Если же оно верно, то всякий поступок, вызывающий штраф, нарушает интересы лица, рискующего своими деньгами, и штраф должен итти на восстановление его интересов. Отчисление же известного % с него вполне оправдывается целью и не в полном объеме посягает на чужое право.

Все, что касается режиссерского управления и артистического персонала, разработано превосходно и в смысле общих тенденций и в смысле отдельных подробностей. Сильно и безусловно верно намечено в § 26 значение режиссера: «Заведывание художественною частью сценического дела есть исключительное право режиссера; его распоряжениям и указаниям подчиняются актеры, актрисы, хор, статисты и весь монтировочный персонал» (то-есть декораторы, костюмеры, осветители, машинисты — все, кто имеет малейшее отношение к происходящему на сцене).

Режиссер есть второй автор пьесы, облекающий в *видимую форму* картину, созданную творчеством первого в *воображении*. Право, устанавливаемое § 26, есть его коренное право.

Только, чтобы пользоваться им в полном объеме и уметь им пользоваться, режиссер сам прежде всего должен быть *художником, и художником образованным.* Только тогда он будет уметь рисовать актерами, актрисами, массой, декорациями, костюмами, светом, машинами, наконец, звуками, как живописец-художник рисует красками. Если режиссер лишен художественного чутья и образования, а вместе с тем пользуется своей страшной властью в полном объеме,— он гибелен для дела и вреден для всех талантливых и полезных людей, находящихся в его власти. В этом случае чем меньше его власть, тем безопаснее.

Я этим не хочу подрывать режиссерского авторитета, я только хочу указать, насколько строги и высоки должны быть требования, предъявляемые к нему.

Как среди драматургов и актеров есть не одни самобытные художники, но и компиляторы, и подражатели, и переводчики, все-таки приносящие при известной добросовестности и образованности пользу делу, так можно признать и за режиссерами этого порядка право делать свое дело, пользуясь всеми предоставляемыми ему полномочиями. И так как идеальных режиссеров пока во всей России, говоря скромно, сравнительно очень, очень мало и подготовить художников нельзя, как это я уже говорил в вопросе о школе, то не правильнее ли было бы создать на помощь режиссеру коллегиальное учреждение — режиссерский совет из выбираемых главными актерами из своей среды лиц с правом только совещательного голоса по вопросам составления репертуара, распределения ролей, обсуждения художественных условий постановки? Роль этого *военного совета* нисколько не умаляет значения *главнокомандующего* и, подавши свое мнение *на совете*, его член беспрекословно обязан подчиняться распоряжениям своего главнокомандующего в области *приведения в исполнение* решений совета и распоряжений генерала. На практике это хуже: к режиссеру каждый пристает со своими советами и заявлениями, когда режиссеру не до того. Раз все это будет высказано на совете, режиссер будет иметь время воспользоваться дельным, отбросить бездельное, проверить, вдуматься — и начать *действовать* уже бесконтрольно.

В отделе «о режиссерах», мне кажется, чересчур тщательно и подробно расписан весь внутренний распорядок дела. В этом отделе сильно сказалось влияние «Правил об управлении драматическими труппами императорских театров», предоставленных управляющим московских императорских театров П. М. Пчельниковым в распоряжение комиссии по выработке нормальных договора и правил. Но что возможно на императорской сцене, — да и то не всегда,—немыслимо на частной сцене. Таковы §§ 31— в той своей части, где режиссеру предписывается объявлять по-

рядок считок и репетиций на 2 недели, 32—о мелочах репертуарной части (чтобы первые актеры не являлись в течение более двух недель в одних незначительных ролях, на императорской сцене сплошь они являются в таких ролях целыми сезонами; чтобы большинство членов труппы участвовало в недельном репертуаре, чего трудно достигнуть и на казенных сценах и т. д.), 35, 36, 37, 38, 39, 40 — о порядке репетиций и т. д. Например, даже императорские театры не имеют времени делать сперва чтение пьесы, потом считки (значит minimum 2), а затем репетиции по ролям и, наконец, уже без ролей. Это было бы идеально, но это решительно невозможно. Так можно поставить, и то только в России, разве 2 пьесы в месяц при усиленной работе. Императорские сцены на практике знают две стадии — репетиции по ролям и без ролей, одна из последних — генеральная. Всех подробностей дела нельзя предусмотреть, и несколько общих §§, мне кажется, были бы целесообразнее и действительнее. Как и в котором часу (§ 39) будут произведены репетиции, можно было бы предоставить режиссерскому усмотрению и обычаю. §§ 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46 и 47, в сущности, полностью выражаются в такой редакции: «§ N. На режиссере лежит обязанность не допускать до спектакля пьесы, недостаточно срепетированной, причем как назначение и распределение репетиций, так и самый процесс репетирования и внутренний распорядок их находится в полном его распоряжении, и все участвующие обязаны беспрекословно исполнять его указания».

Под это подошло бы, например, очень важное право режиссера заставлять повторять неудачные сцены, не нашедшее места в нормальных правилах, да и целый ряд мелочей, о которых нельзя вспомнить, если вспоминать все. Между тем, например, актер, которому лень повторить сцену на репетиции, может в отказе на требование режиссера прямо сослаться на то, что в правилах этого нет, а между тем правила так подобраны, что указано даже запрещение: «кому бы то ни было, кроме участвующих в данном явлении, находиться в глубине той части сцены, которая изображает место действия», и т. д. Словом, подробная регламентация мне кажется вообще мало действительной в живом деле, и ее место должно быть занято установлением важнейших общих положений.

В отделе об актерах и актрисах превосходно разработано их отношение к предпринимателю, к сцене, к сотоварищам и к публике; даже несколько щепетильная регламентация кое-каких подробностей — отличительная черта правил договора — здесь не так сильна, как в отделе о режиссерах. Но все-таки ее много, например, § 85: «Актеры и актрисы обязуются одеваться и при-

чесываться с возможной скоростью, причем должны довольствоваться теми портными, портнихами и парикмахерами, которые будут назначены для их одевания и причесывания». Ведь тут можно продолжать сколько угодно: обувания, раздевания, завивки, гофрировки и т. д. Проще было бы сказать: «им назначены». Но это только характерная мелочь. Важнее то, что в § 87 опять то же: «на переодевание актеров во время антрактов полагается не более 10 минут; в самых крайних случаях назначенное время может быть продолжено до 15 минут» и т. д.

«§ 90. Не дозволяется артистам проводить за кулисы и в уборные посторонних лиц. § 91. Сценические деятели ни в каком случае не имеют права приглашать и принимать своих знакомых у себя в уборных». Ведь это повторения и излишняя предусмотрительность, а так как всего предусмотреть нельзя, то многое из непредусмотренного важного уже как бы становится не обязательным. Я должен указать только на несколько §§, по-моему, ненужных и непонятных.

«§ 89. Воспрещается актерам гримироваться известным в городе лицом». Не все известные *городу* лица известны *актеру*. Артист имеет полное право воспользоваться типичною, характерною физиономией, встреченною им где бы то ни было, для основы своего художественного грима. Сходство часто бывает не предумышленным, наконец. Я понимаю основную мысль §, но она выражена неверно. Я бы предложил изменить § так:

§ 89. Воспрещается актерам копировать со сцены особенности наружности, голоса или манер отдельных лиц.

Как всегда легко отличить фотографию от картины, так же легко отличить *копировку* актером отдельного лица от *создания* им типичной фигуры на почве уловленных в жизни отдельных черт.

§§ 90 и 91 настолько строги, что не применяются даже на казенных сценах, а § 95, по которому даже служащие актеры и актрисы обязаны «удаляться» со сцены и из уборных (?) перед началом акта, решительно нигде не привьется.

§ 97 — недопущение на репетицию и спектакль в нетрезвом виде — вполне понятен, но § 98 — «воспрещается употребление спиртных напитков на сцене и уборных во время репетиций и спектаклей» — несколько странен. Кто может запретить пить что угодно, если артист совершенно трезв, а от его нетрезвости вполне ограждает § 97?

§ 104 (об оркестре и хоре). «Капельмейстер в опере является решающею стороной в том случае, если артист отказывается от исполнения назначенной ему партии, ссылаясь на то, что эта партия ему не по характеру голоса». Здесь § ставит одну из пререкающихся сторон судьей в собственном деле.

Есть еще одна важная неполнота в редакции § 42, назначающего 1 день на изучение 2-х листов прозы и 1/2 листа стихов, причем «в течение указанных сроков может быть поручаема только одна новая роль». Это так, хотя соотношение между прозой и стихами не совсем верно, даже для заучивания латинских предлогов стихотворная форма считается наиболее удобной. Но вот в чем дело, с какого момента начинать счет дней? Это не выяснено, между тем практически очень важно, во избежание столкновений. После слов «в течение указанных сроков» следовало бы прибавить: «считая со дня исполнения артистом предшествующей новой роли».

Отдела о штрафах я рассматривать не буду: это слишком специальный вопрос, не имеющий общего значения. Важно только то, что их размеры точно регулированы и этим изъяты из произвола предпринимателя, которому полный расчет штрафовать как можно крупнее. Это громадная заслуга нормального контракта. Но не на страхе штрафов зиждется дело, а на чем-то другом. Малый театр почти не знает штрафов, по крайней мере на моей памяти был всего один случай, между тем среди его артистов сознание своих обязанностей стоит впереди и личных интересов и личных слабостей.

В общем нормальный контракт, как он есть сейчас, в виде проекта, представляет из себя неотделанное, но крупное здание, прочное и устойчивое, и если в нем нет еще стройной симметрии частей и тщательной отделки, зато оно покоится на крепком фундаменте ограждения интересов дела и его добросовестных служителей. Не в одну неделю строятся такие здания, и можно быть уверенным, зная энергию его строителей и их преданность искусству, что ближайший съезд получит кодекс общих правил в стройной и глубоко продуманной системе, отделанный и законченный.

*

Как нормировать вознаграждение? Нормировка подразумевает установление minimum'а и maximum'а.

По смыслу дела, вознаграждение сценического деятеля может быть нормировано только по отношению minimum'а. Некоторую попытку установления его делает § 15 нормальных правил, устанавливая 25 рублей месячного вознаграждения «при периодическом разделе марок в товариществах». Этим как бы узаконивается правило, что меньше этой суммы платить нельзя самому «маленькому», по терминологии контракта, актеру. Мне кажется, что как обязательная сумма, «выдаваемая каждому члену товарищества, *прежде всего* из подлежащих разделу денег», и эта цифра все-таки хоть что-нибудь, а § 15 — одна из

наиболее сильных и благородных черт нормальных правил. Но как minimum вознаграждения он слишком ничтожен сообразно требованиям, предъявляемым сценой и условиями театральной жизни к самому маленькому актеру. Ближайшему съезду предстоит установить этот minimum. Что же касается maximum'а, то его во всех свободных профессиях устанавливают сама жизнь, размер дарования или знания и размер спроса. Если спрос на статью талантливого журналиста увеличивает доходность издания, то издателю расчет платить такому сотруднику больше, чем среднему, а журналист назначает себе цену, считаясь с тем, что его участие приносит изданию. Нормировать maximum'ы можно будет только тогда, когда книга Беллами будет протоколом существующего, а не более или менее увлекательною фантазией, когда «личность» со всеми ее дурными и хорошими сторонами исчезнет и на ее место станет «индивидуум». Мало хороших актеров, силен спрос публики на них — maximum цены на них растет. Обратно — падает. Maximum парижского актера один, венского — другой, одесского — третий. А когда спрос на театр в Одессе разовьется до размеров парижского спроса, неужели какие угодно регламентации и запрещения удержат антрепренера возвысить maximum, раз он получает актера, приносящего ему, несомненно, крупный барыш? Да он тайком, украдкой заплатит, как заплатит книгопродавец — литератору, издатель — сотруднику, публика — непосредственно художнику или скульптору. Необходимо установить и регламентировать ту сумму, которая необходима для жизни, узаконить заработную плату рабочему, ниже которого предприниматель не мог бы итти, пользуясь нуждой и безвыходностью работника. А произведения таланта таксировать правилами нельзя. Их... таксирует жизнь. Поэтому нельзя не сочувствовать и редакции и содержанию § 15. Действительно, *прежде вознаграждения «талантов»* по достоинству надо *обеспечить «человека»* в его праве на удовлетворение основных потребностей жизни: крова и пищи. Это надо сделать *прежде всего*, как говорит § 15. Но дальнейшее — уже дело самой жизни, и нормальный контракт очень тактично этого вопроса не касается.

Съезд подходит к концу. Накануне его закрытия, 22 марта, происходило заседание IV отдела под председательством Вл. И. Немировича-Данченко. Резолюции этого заседания носят смешанный характер. В них еще слышатся отклики весенних гроз первой недели, но это уже отдаленные раскаты. Такова «апеллятивная» резолюция о рецензентах, «обходные» резо-

люции об актерском цензе и о школе, имеющие весьма извилистую форму. Каждая начинается с деепричастия «признавая», «принимая во внимание», «находя» и затем, переход на «тем не менее». Эта форма чрезвычайно соответствует положению вещей. Надо же считаться и со страстями, и со здравым смыслом, и с массовыми бурными течениями, и с интересами главной цели съезда — «поднятия сценического искусства вообще и обеспечения его деятелей». Но остальные резолюции иного сорта и по содержанию и по тону.

1. Съезд постановил образовать при Русском театральном обществе специальный фонд имени А. А. Потехина для материального обеспечения нуждающихся сценических деятелей и их семей путем следующих взиманий: а) по 1 коп. с каждого заработанного рубля; б) ¼ процента валового сбора всех спектаклей в частных театрах, причем правила контроля должны быть выработаны; в) 10 коп. с каждой сотни печатаемых афиш в университетских и губернских городах и 5 коп. в уездных.

2. Вся сумма, полученная таким образом, распределяется Русским театральным обществом так: 50% на эмеритуру, 25% на ссудный капитал или ссудо-сберегательную кассу, 25% на устройство приютов и школ для детей сценических деятелей.

4. В тех видах, чтобы все сценические деятели могли примкнуть к Русскому театральному обществу, ходатайствовать перед его советом об установлении членских взносов соответственно получаемым сценическими деятелями окладам.

В третьей резолюции (ходатайство о скидке провозной платы по железной дороге) мы встречаем выражение «до учреждения корпорации русских артистов». И хотя нет прямой резолюции съезда, ходатайствующей об учреждении корпорации, тем не менее мы в самом проекте нормальных правил находим слова «корпоративный суд», а 1 и 3 резолюции 23 марта, в сущности, являются тем же ходатайством об ее учреждении, опираясь на некоторые из главных принципов всякой корпорации — взаимопомощь, обязательные взносы, создание учреждений для лиц данной профессии, общую кассу, эмеритальный капитал и т. д. Если к этому прибавить ответственность за профессиональные проступки перед судом своего сословия и обязательный контракт, то почти все понятия, составляющие общее представление о корпорации, будут налицо и их останется только систематизировать той комиссии Русского театрального общества, которая этим займется. Отрадное чувство, вызываемое этими резолюциями, редактированными председателем IV отдела Вл. И. Немировичем-Данченко, было бы еще полнее, если б прибавить к ним еще ходатайство перед советом Русского театрального общества об избрании комиссии для составления к будущему

ближайшему съезду проекта устава корпорации русских артистов.

Видя в корпорации залог правильного развития театрального дела, я все-таки держусь того мнения, что с этим вопросом надо быть крайне осторожным и уберечься при учреждении корпорации от принципов цехового устройства, давно осужденного и жизнью, и историей, и наукой. Принимая на себя обязанности и права члена корпорации, нам надо охранить самое дорогое свойство нашей профессии — свободу художественной личности. Усиленная регламентация противна самому духу нашего дела, и насколько его современное положение требует систематического и возможно полного установления основных художественных, этических и материальных *общих* устоев, настолько же чрезмерная забота о регистрации и распределении свободной артистической деятельности по клеточкам только лишит нас инициативы, предприимчивости, способности к самостоятельности и самоопределению, как и всякая чрезмерная опека. По-моему, наше дело опирается главным образом на внутреннее ясное сознание нашего долга и наших прав при условии его выполнения, а все остальное лишь суррогат. Русское театральное общество лучше кого бы то ни было поняло это. На его полном доверии к нашим силам выросла идея о съезде, об обращении ко всем, а не к избранным. Это широкое понимание своих задач вызвало в нем решимость принять на себя тяжкую ответственность инициативы. Такое доказательство его доверия к нам дает полное основание надеяться, что в предстоящем ему тяжелом и ответственном труде создания начал корпоративного устройства оно сумеет сохранить начала художественного строя и сберечь самые драгоценные права «свободных художников».

Все русское образованное общество следит с напряженным вниманием за работами съезда. Выдающиеся литераторы и деятели сцены принимают в них горячее участие. Вся русская печать отзывается на запросы, волнения и резолюции съезда. Неутомимо работают его организаторы. Правительство готово притти на помощь нуждам, которые он констатирует.

Русский актер официально признан.

Русский актер назван «деятелем».

Теперь уже нам нет пути назад. Мы обязаны итти вперед.

Пусть, с одной стороны, съезд наш изобиловал крайностями, резкостями, увлечениями. Пусть, с другой, его критики, и я в их числе, не во всем правы. Но истина выясняется в спорах, а мы никогда еще не имели ни места, ни случая обменяться мнениями.

Одни говорят: надо нас ампутировать. Другие — надо нас учить. Третьи — надо нам благотворить. Четвертые — надо нас

оградить и монополизировать. Пятые — надо нас опекать. Десятые — надо самим работать.

Я целиком присоединяюсь к последним.

Надо работать и работать неустанно над своим делом и над самим собой, веря в одно: только то можно надеяться получить, что заработано на почве свободного, сознательного, просвещенного и неустанного труда. Вне этого — все паллиатив, погремушка, соломинка утопающего. Работать при всяких условиях, — ведь жить же приходится при всяких. Пусть «жить» станет синонимом «работать», и, право, условия жизни сначала покажутся лучше, а потом и на самом деле станут лучшими.

Я высказал, может быть, даже слишком пространно свою программу этой работы настоящим очерком и повторять его положения я не стану. Сознавая все его недостатки и неполноту, я все-таки считаю себя вправе сказать, что я не подчинялся в своих взглядах не чему иному, кроме своего глубочайшего убеждения, проверенного жизнью. Я ни одной строкой не могу поступиться, потому что во все, что я писал, я верю неизменно.

Основные мои убеждения расходятся с некоторыми течениями съезда. Я считаю гибельным для дела все, что не закаляет работника, что не развивает в нем способности к борьбе, основанной на строгих началах преданности своему делу и веры в свои силы. Я всем своим существом стою за начало личности, предприимчивости и самосовершенствования. Я положительно отрицаю всякие требования ограждений, опек, регламентаций, хотя всеми силами стою за такое положение вещей, при котором личность сценического работника была бы защищаема законом от посягательства на ее права. Не предлагая жестокой меры ампутации, я твердо верю, что безнадежно гнилые ветви сами отпадут под напором новых побегов, а если эти побеги будут хилы и слабы и не сумеют осилить гнили и суши, то их будущее «и жалко и темно». Отрицая в настоящем положении дела сантиментальные порывы, я глубоко чувствую настоятельную необходимость деятельной помощи работнику, впавшему в нужду или утратившему способность работать, но желаю, чтоб эта помощь пришла не путем благотворительности, а путем самопомощи. Наконец, главное — я считаю, что *только тогда работник имеет право требовать от дела возрастающего обеспечения, когда он совершенствует свое дело, не жалея своих сил.*

Эти положения — исходные пункты всего, что я сказал на пространстве всего своего очерка. Мне остается прибавить немного.

Съезд закончился. Его члены разбрелись. Порывы успокоились. Настало время сосредоточиться и проверить вынесенные впечатления.

Настроения съезда от чисто субъективных мало-помалу получали характер более общественный и деятельный и выразились на его закрытии таким гигантским и непосредственным порывом, на который способны только люди с сильной, доброй и здоровой душой. В нем сказался высокий подъем нравственных сил освобождаемых от разрозненности, нужды и бесправия людей. Слезы, бессвязные, но полные глубокого настроения речи, объятия и крики «до свидания» проводили русского актера на место работы. Это был братский праздник в полном смысле слова. Теперь там, среди будничной работы, лицом к лицу с тяжелою действительностью, у русского актера уже нет чувства одиночества в душе. Он знает, что поворот наступил.

Пусть этот мощный подъем духа перейдет в сознательную, упорную решимость, пусть страстные речи станут делом. Только на этой почве окрепнет и станет сильным русский актер. Время экзальтации прошло. Теперь:

Ваш высокий порыв, вашу честную речь
Надо в кровь претворить, надо плотью облечь.

ЛИЧНЫЕ ЗАМЕТКИ ОБ ОБЩИХ ВОПРОСАХ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА*

[1901]

I

Никто из следящих за судьбой современной сцены не может отрицать, что редкое искусство до такой степени мало ограждено от всевозможных воздействий моды и общественных настроений, как театр. «Служенье муз не терпит суеты»,— сказал Пушкин. Театру суждено служить музам и терпеть невообразимую суету. Оглушительный гам стоит вокруг театра, не дает ему покойно завершать начинаемое и способен терроризировать и лишить всякой веры в себя очень многих слуг театра, у которых таланта больше, чем способности устоять против этой сутолоки. Но главное, эта суматоха сплошь да рядом вызывает *коренное извращение основных, присущих его смыслу задач театра.* Мне пришлось бы для подтверждения этого вывода выставлять положения, которые известны каждому, но которые решительно отодвинуты в сторону, чтобы дать место теориям более новым, чем устойчивым и обоснованным. Мне пришлось бы возобновлять в памяти читателя азбучные аксиомы, что театр не должен преобразовываться в *кафедру* для проведения в общество тех или других научных проблем, в *трибуну* для пропаганды тех или других взглядов, в *эстраду* для чтения в костюмах литературных произведений, в *подмостки для выставки картин, в музей* исторических костюмов и аксессуаров; что прирожденное значение театра, его смысл — быть, так сказать, *сгущенной жизнью,* ее верным и всеобъемлющим отражением в миниатюре, в наиболее типичных проявлениях всего, из чего она складывается. Его область — судьба людей со всеми их индивидуальными особенностями, страстями, характерами и стремлениями, борющихся друг с другом за общественное или личное счастье, за свои верования, убеждения, чувства и интересы. Эта

главная, но не исключительная цель театра дает ему право относиться и к кафедре, и к эстраде, и к трибуне, и ко всему остальному, что я перечислил, как *общее к частному;* она обязывает театр воплощать только те произведения, которые решают и философские, и социальные, и научные вопросы, но не путем рассуждений или настроений, излагаемых в диалогической форме, а путем изображения событий, вызванных индивидуальной волей живых и типичных лиц, связанных друг с другом рядом взаимоотношений, на почве борьбы, которая приводит к разрушению, как в драме и трагедии, или к умиротворению, как в комедии.

Насколько велика разница между психологией толпы и психологией отдельного лица, между настроением человека, когда он один, и его же настроением, когда он окружен множеством других людей и составляет часть толпы, настолько же должна быть велика разница между приемами и средствами, путем которых драматург передает свои мысли и образы *зрителю со сцены,* с теми приемами и способами, которыми те же мысли и образы передаются *читателю через посредство книги.* Беллетрист может рассказывать, описывать, отступать назад и забегать вперед; в его руках биографии, субъективные отступления, разнообразнейшие формы лирических или саркастических вспышек — словом, целый арсенал литературного оружия всевозможных форм и видов. Драматург вооружен только диалогом. Беллетрист может законченно высказаться и на трех страницах, как Тургенев, и на тысяче двухстах, как Гюго; он дает возможность читателю отложить роман в сторону и опять к нему вернуться, хоть в течение года, двух лет, как это происходит с романами, которые печатаются в журналах. Драматург должен передать весь свой замысел в полном его объеме в течение одного вечера. Беллетрист может ввести в свою картину сколько угодно лиц, отдельных мелочей, из которых складывается жизнь, вести параллельно описание судьбы целых десятков людей. Драматург может вводить в свою пьесу только те лица и события, которые непосредственно относятся к сути пьесы, и у него нет просто физической возможности дать в равной степени ярко и подробно очерченные фигуры в большом числе. Наконец, беллетрист может свободно избирать содержание своих пьес, описывая целую жизнь своих героев или, по крайней мере, целые эпохи их жизни. Драматург может пользоваться только тем сюжетом, в котором быстро текущее в борьбе действие неуклонно ведет к внутренней или внешней решительной развязке.

Весь этот ряд ограничений простора драматурга создает ряд обстоятельств, делающих его труд гораздо напряженнее труда беллетриста, и недаром на целые сотни имен крупных романи-

стов мы можем насчитать едва несколько единиц драматургов, имеющих полное право называться этим именем.

Настроение, литературные достоинства, идейность, философская и социологическая подготовка, даже поэзия замысла и выполнения еще не делают драматурга, раз он не разработал в себе еще и *способности передать обществу задуманное им не в непосредственном общении с единичным читателем путем книги, а с целой толпой через посредство самостоятельных художников сцены*. Он обязан, раз он прибегает к их посредству, дать им полную возможность выполнить задачу, возлагаемую на них. Он обязан изучить все те условия, которые отличают театральный зал от кабинета, аудитории, залы для литературных вечеров. Но главное, первое неизбежное требование, предъявляемое к драматургу всем существом театра, по-моему, состоит вот в чем.

Драматург не вправе, как беллетрист, ярко проявлять свою личность в своих произведениях. Весь его субъективизм может проявиться лишь *в выборе содержания пьесы и подборе действующих лиц*. Но раз он вызвал к жизни данное число лиц, завязал между ними борьбу и повел их к развязке, зритель должен *жить их жизнью, их действиями*, а не личной жизнью автора, как бы она ни была сложна и интересна. Все, что он думает, во что верит, только тогда воспримется зрителем, когда зритель увидит на сцене живых людей, мысли и верования которых не расходятся с правдой их личного склада, когда они представляют собой типичных выразителей своего времени, своей страны, своего быта, а не рупоры, в которые автор с возвышенного места сообщает публике свои какие угодно выдающиеся по настроению, поэзии, глубине философских обобщений, социологических и психологических выводов, но личные, субъективные мысли и чувства, не вытекающие из природы и склада действующих лиц пьесы, а иногда и прямо им противоречащие, стоящие от них совершенно особняком, хотя и изложенные со всей неподдельной «литературностью». Но, по-моему, ничего нет литературного в том, что я философскому трактату, лирическому стихотворению, повести — всему, что можно читать, придам диалогическую форму и заставлю актеров на сцене *воплощать отвлеченности*, а публику буду пытаться уверить, что эти воплощенные абстракты или лирические тени — живые люди, что обстановка, которая их окружает,— уголок правдивой жизни в художественном отражении.

Истинную сценичность, по-моему, составляет уменье «скрыть себя в своих созданиях так, чтобы художника в них не было заметно». Между тем в ходячей рецензии всякое использование сценических средств с целью развеселить или растрогать зри-

теля принято называть сценичностью. К сцене и ее средствам автор имеет право и обязанность прибегать лишь тогда, когда он вводит в театр действительно важное и значительное проявление серьезных сторон жизни в живых и правдивых образах, в живой и правдивой борьбе. Тогда все оружия сцены в его полном распоряжении, тогда он может и должен утилизировать все ее эффекты, все ее сильно действующие средства. И он не имеет права ими пренебрегать, прикрываясь тем, что эти приемы не утилизируются книгой, а значит, по той же ходячей рецензии, не «литературны».

За последние двадцать лет разные веяния и моды породили разные термины, обозначавшие достоинства пьес. «Идейные» пьесы шестидесятых годов «с направлением» скоро стали презрительно называться «тенденциозными» и сменились спросом на пьесы «реальные», отчасти под влиянием статей Золя в «Вестнике Европы» в конце семидесятых годов. «Реальные» пьесы уступили место пьесам «психологического» жанра, а потом, к концу восьмидесятых годов и первой половине девяностых, были в спросе у критики просто пьесы «литературные» и отвергались пьесы, «лишенные литературных достоинств». Спрос на «символические» пьесы как-то не привился и пока удовлетворяется только переводными, а не оригинальными пьесами, но зато теперь пьеса без «настроения» почти лишена права на существование, и этого «настроения» добиваются во что бы то ни стало и от структуры пьесы, и от лиц, и от всего ее колорита, и от всей ее постановки на сцене. Теперь простят пьесе отсутствие действия, идеи, жизненности, все прежде сурово караемые пороки, лишь бы в ней можно было «воспринять неуловимое настроение» — это подлинные слова одного очень крупного критика, недавно умершего.

Странно даже представить себе, чтобы автор, ушедший всей своей душой в создание своей пьесы, мог хотя одну строку написать без известного личного настроения, передающегося и тонам пьесы. Ни одно слово *не пишется* без него. Всегда, вечно существовали разные настроения — юмористическое, лирическое, саркастическое, любовное, героическое, целые бесчисленные их оттенки, наконец, Гоголь, Шиллер, Грибоедов, наконец, Шекспир, несомненно, драматурги настроений... но и многого другого более важного, чем это неизбежное свойство всякой талантливой вещи. Большего настроения, чем у Островского,— ну, хотя бы в его «Бесприданнице» — трудно себе представить даже у... Ибсена. Нельзя им отказать ни в «идейности», ни в «реальности», ни даже в «литературности». Но это все такие их свойства, которые мы найдем и у равных им писателей не драматургов и у них самих во всем, что они писали не для сцены. Но не одно какое-

нибудь из этих свойств писательской личности, даже не вся их сумма делает Гоголя, Шиллера, Грибоедова, Гюго, Островского, Мольера и, наконец, Шекспира не только гениальными писателями вообще, но и великими драматургами. Их творчество властно вступает в театр и сливается с его законами и его сущностью. Это драматурги божьей милостью, с прирожденным пониманием того, что драма не может быть повестью, а комедия не имеет ничего общего с трактатом. Шекспир и Мольер были актерами (а Гоголь хотел им быть), потому что эти великие драматурги всей своей необъятной душой постигали, что сцена — особый, сложный аппарат, пути которого совсем иные, чем пути книги, хотя цель и значение той и другой одни и те же; что нельзя быть драматургом, не изучив театра близко и непосредственно, как нельзя биться палашом или шпагой, не умея фехтовать, хотя бы боец был одушевлен величайшей идеей, охвачен глубочайшим настроением, понимал бы всю философию и социальное значение войны, наконец, имел бы все данные быть бойцом. Ни Шекспир, ни Шиллер, ни Гюго не чуждались драматических и трагических *эффектов* сцены (я смело употребляю это слово, принимая на себя все последствия этой смелости) в виде сгущенных красок диалога, убийств, сумасшествий, громов и привидений. Ни Мольер, ни Гоголь, ни Грибоедов, ни Островский не боялись комических оборотов речи, яркости и выпуклости своих лиц, рискованности своих комических положений, смелости своих рисунков. Вручая себя в руки актера, они давали ему и возможность осуществить возлагаемые на него задачи. Отдавая сцене свои произведения, они знали, с чем они имеют дело, и сцена в их руках была тем самым горячим конем, который сбрасывает с себя и ломает шею неопытному или робкому всаднику, но покорен малейшему движению «могучего седока». Если им нужно было бросить в общество *со сцены* свои замыслы и образы, свои философские обобщения и социальные взгляды, охватить общество своими настроениями, своими идеями, то они делали это именно так, как это можно делать только путем сцены: брали живых людей, вызывали их страсти, добродетели, пороки, стремления и запросы, сталкивали их в борьбе за живые, настоящие, человечеству свойственные интересы и с быстротой чисто театральной вели все к той или другой развязке. Для них театр был тем, чем он должен быть,— местом художественного воплощения вечной борьбы добра и зла, борьбы, в которой растут и проявляются человеческие характеры, гибнут или зарождаются идеи, создаются или умирают учреждения и понятия, борьбы вечной, как вечна сама жизнь. И на этой арене боролись не фразы, не абстракты, а люди с яркой окраской своего времени и своего быта.

Нельзя не видеть, как эти положения ярко и своеобразно отразились на одном из самых глубоких и талантливых наших драматургов, А. П. Чехове. Не в настроении сила и секрет его влияния и значения. Настроение его проявляется с такой силой именно потому, что яркость и жизненность его лиц, положений их в действии и правда всего колорита находятся в полной гармонии с его внутренним творчеством; он настолько проникается жизнью своих лиц, так сживается с их образами, что волей-неволей сообщает им ту окраску, какую, в сущности, он сам получил от них. Именно потому, что в нем бьется нерв драматурга, он не может быть таким представителем этой «теории настроения», каким хотят его видеть его бесчисленные последователи, образующие вокруг него целую школу, более богатую восприимчивостью, чем способностью создать из одной особенности огромного таланта Чехова новый сценический катехизис.

Все, что я успел сказать в этой статье, носит скорее характер «исповедания веры», чем обоснованного трактата о вопросах, которые, по-моему, имеют теперь исключительное значение и первостепенную важность. От этой исходной точки зрения на задачи театра только и можно отправляться, если мы захотим сознательно и добросовестно дать себе отчет в целом ряде важных вопросов: что из себя представляет наш русский современный театр, чем он окружен, куда его направляют и, наконец, в чем лежат его ближайшие и важнейшие задачи. Только три группы вопросов. Но сколько в каждой группе такого, что завалено мусором бесчисленных толков о театре вкривь и вкось, сбивающих общество и лишающих театр его правдивого, коренного значения и его настоящей окраски! Только долголетняя работа моя *исключительно* в области театра дает мне смелость высказать свои личные взгляды на эти вопросы.

II

Что же представляет, чему служит и чем окружен современный русский театр?

Для того, чтобы мало-мальски добросовестно разобраться в этих вопросах, которые я считаю отправной точкой всякой частной меры к улучшению театрального дела, необходимо установить два условия, без которых *невозможно*, хотя бы отдаленно, приблизиться к решению главного вопроса: чем должен стать наш театр в будущем? Первое условие — говорить о театре нашего времени без страха и колебания, не защищать и не порицать тех или других его сторон по причинам, которые лежат вне условий самого театра, как это — говорю без обиняков — делается в девяти десятых всего, что пишется о театре. Вто-

рое — по возможности отбросить в своих соображениях и выводах все, что частно и несущественно, постараться сгруппировать только то, что коренным образом влияет на весь склад и характер театра нашего времени и у нас в России и за границей.

Театры в Европе не представляют, как у нас, *единственной* арены, где так или иначе свободно проявляются общественные течения и где общество имеет право выражать свои симпатии или антипатии к тем или другим явлениям личной, семейной и общественной жизни. И именно от этого театр Запада неизмеримо художественнее и, значит, ближе к своему основному назначению, чем у нас. Это вовсе не значит, что театр во столько же раз теряет в своем общественном значении, во сколько он выигрывает в художественном. Это значит просто, что он ближе к своей родной области — к искусству, его корни скрыты в его родной почве, а не должны впитывать в себя соки почвы, чуждой его складу, духу, его существу, почвы тех или других общественных веяний. И в силу этого театр, не искаженный в своем коренном значении и форме, является в Европе гораздо более сильным культурным двигателем, чем у нас, где ему сплошь да рядом придают те формы, в которых он бессилен проявить свое значение. В своем первом очерке я подробно высказал свой взгляд на самодовлеющее значение театра. Как зеркало не может быть пушкой, как кисть не может вспахивать землю, так и театр не может и не должен быть газетой, залой митингов. Конечно, можно зеркалом раскроить врагу висок и рукоятью кисти взбороздить одну-две грядки, но в сущности к этому можно прибегать лишь с отчаяния, когда хватаешься за все, что есть под рукой.

У каждого,— начиная со зрителя народного театра и кончая посетителем первоклассных театров, начиная с посетителей театриков обществ трезвости и кончая habitués [1] театров, говорящих «последние слова и новые мысли»,— у каждого, повторяю, внутренний духовный мир, бессознательная и сознательная внутренняя работа так велика и сложна, на личной жизни каждого жизнь общая отражается так глубоко и многосторонне, как нам, желающим чем-то руководить, поучать, влиять и настраивать, и в голову не приходило. Если в тот момент, когда мы беремся за перо, за кисть, резец, за гримировальную растушевку, нами овладевает единственное стремление — привлечь к своему созданию внимание толпы, завладеть ею в той мере, в какой это нужно для того, чтобы нами созданный образ, нас охватившая мысль были восприняты *«толпой»*, *«людьми»*, *«обществом»*, *«публикой»* (название зависит от личного вкуса, от специальности, от степени высоты нашего мнения о себе),— мы ничего не

[1] Постоянные посетители, театралы. — *Прим. ред.*

даем ни толпе, ни людям, ни обществу, ни публике. Все предвзятое противно самой природе искусства. И не только каждый отдельный зритель, но каждый муравей, который тащит в свою щелку соломинку, богаче нас со всеми нашими стремлениями «владеть умами» и «властительствовать над думами», богаче своим внутренним миром, своею ролью в общественной работе, во всем процессе жизни. Но каждый из нас, как бы он мал и слаб ни был, если он верно понял призвание всякого художника — черпать свои образы из жизни, из одной жизни, непосредственно из нее, если он одной ей открыл свою душу писателя, художника, скульптора, актера, то как бы творчески слаба ни была эта душа, она заразится силой вечного творчества природы и даст в своем проявлении хоть один момент, который даст и «толпе» и «обществу» возможность бессознательной проверки своих порывов, стремлений, всего, чем жизнь дарит без пощады всякого.

И театр призван больше, чем книга, статуя и картина, давать возможность именно *так, на природной правде* проверять (конечно, бессознательно чаще, чем сознательно) свои душевные часы. Тысячу раз права итальянская публика, та публика, предки которой создали эпоху Возрождения, когда она неистово, не считаясь ни с именем, ни с репутацией, ни со славой, свищет всему и гонит со сцены все, что полно лжи и фальши, что мешает, по вечно правдивому выражению Шекспира (слишком простому и поэтому мало влиятельному в наше время неудержимого искания нового, без тени знания важного старого), «подставлять зеркало природе, показывать добродетели ее собственные черты, пороку — его собственный образ, а нашему веку и воплощению времени — их подобие и отпечаток».

В основе театра должно лежать одно, главное: он должен быть *прежде всего* так же верен жизни, как географическая карта верна очертаниям и подразделениям страны, с которой она снята. Но карта служит науке. Ее *единственная* задача — точность. У театра задачи в тысячу раз сложнее и выше. Театр должен быть тем, чем была бы та идеальная карта, в которой в известном масштабе отражалось бы все, что есть в стране, карта, полная той жизни, какая кипит в этой стране, карта в движении, карта в красках, карта, полная звуков, смен света и его оттенков, карта, где были бы зима и лето, где бы жили, умирали, боролись, любили и ненавидели люди, строились города, гудели фабрики, делалось бы все, что делается в самой стране и вровень с ее жизнью. Театр может и должен быть этой фантастической картой, но с непременным условием, чтобы в своей основе он обладал главным свойством обыкновенной хорошей карты — верностью правде. Театр должен давать возможность всякому затерянному в волнах жизни издали взгля-

нуть на себя, на свое положение в жизни, стать на минуту в положение того человека, который может «отойти и поглядеть», что он сам представляет собой, чем он окружен, что с ним делают, что он делает с другими. Он не замешан своим непосредственным, шкурным интересом в борьбе, которая происходит на его глазах, она может быть чужда его личной биографии, но если она верна, она ему становится близкой, он невольно сопоставляет, внутренне соглашается с тем или другим положением и невольно сравнивает, *проверяет* жизнь с ее картой, жизнь и свою внутреннюю и ту, которая его окружает. Этой возможности проверки сама жизнь почти не дает, так как она крутит человека без конца, она его делает действующим лицом, а не наблюдателем, и как нельзя солдату понимать, что делается в сражении, когда он лежит с ружьем где-нибудь в засаде, в лощине, так и мы не можем разобраться в окружающей нас сутолоке, пока наше настоящее не станет прошлым или пока нам не дадут взглянуть на жизнь со стороны. И насколько сама жизнь полна радости и горя, идеала и действительности, настолько же театр разнообразнее и ярче всего дидактического, лирического, полемического и субъективного.

По размерам статьи и по многим другим причинам я не буду касаться здесь подробной характеристики театров главных европейских стран. Но, чтобы быть ясно понятым в дальнейшем, я должен сделать несколько параллелей между нашим театром и западным.

На Западе театр свободен. У нас нет. Я говорю не про цензуру. Как ни тяжела ее рука, но она, по-моему, слабейшее из стеснений русского театра. Давит наш театр его зависимость от всего: от печати, которая более чем свободна только в области искусства, и от этого уделяет ему слишком много забот и места и слишком мало знания и беспристрастья; от публики, которая, как я сказал выше, возлагает на театр обязанность итти к его целям совершенно не свойственными ему путями, на театре вымещает свои злоключения, от театра ждет немедленного исцеления своих недугов, решения своих запросов и ответа на свои сомнения. И это лучшая, самая любимая театром публика. Другая, помногочисленнее, поблестящее снаружи, посерее снутри, шарахается из театра в театр, гонимая модой, в погоне за тем, что в существе совсем ей и не важно и наслаждения ей не дает. Наконец, третья, самая многочисленная, покорно идет за успехом, который делает публика первых трех-четырех спектаклей и краткие газетные заметки, так называемые «ночные». И этих-то трех категорий публики так мало, что в Петербурге и Москве, с их полуторамиллионным населением, пьеса самого колоссального успеха на моей памяти, «Царь Федор Иоаннович», доступная и

близкая всем классам общества, помимо своих высоких и истинно сценических достоинств, еще трогательная и близкая русскому обществу светлым образом царя-человека, царя-святого, пьеса, вызвавшая единодушный восторг всей печати, без исключения, могла пройти в сезон не более 50—60 раз, то-есть она заинтересовала в год самое большее 5% населения. Знаете ли, сколько раз с 1836 года, за 65 лет, прошло «Горе от ума» в московском Малом театре и далеко не всегда при полном сборе? 280 с чем-то раз. Около 4 раз в год на круг. Из миллиона жителей ежегодно, при всяких исполнителях, пьесой интересовалась *одна двухсотпятидесятая* (1/250) доля населения, если считать, что каждое представление было полно. Но кроме последних лет и начала, то-есть, может быть, тридцатых годов и девяностых, как я знаю из книг сборов Малого театра, полных сборов «Горе от ума» *не давало* ни при Щепкине, ни при Самарине. Значит, нельзя винить и Дирекцию, что она не хотела ставить пьесы. Знаете, сколько раз прошел ничтожный и пошлый «Jean Bort» в Париже в два года? Я беру пьесу среднего театра и среднего успеха. 360 раз. На круг 180 раз в год, при наличности почти 40 театров, почти постоянно полных, в театре Porte St. Martin, где до 1500 зрителей. Ежегодно ее видело двадцать семь двухсотпятидесятых населения (27/250). Иначе, решение судеб театра, например, в Париже, в руках 10% всего населения, а в Москве едва 0,4%. Это не *публика*. Это *кучка* людей образованных, мыслящих, но именно потому слишком зависящих от целого ряда настроений и веяний, посторонних театру, как учреждению прежде всего народному, требующему для своей оценки свободной от всякой предвзятости, чуткой и страстной, большой толпы. Наша большая публика и невежественна и бедна. У театра в ней нет пока опоры, хотя год от году в этом отношении горизонт проясняется.

И этим далеко не кончено перечисление всех форм рабства русского театра.

Давит театр чрезмерное скопление самолюбий, карьер, жажды популярности, потребности близкого и непосредственного общения с большой аудиторией — всех этих вполне законных стремлений, для выхода которых на Западе сотни клапанов, а у нас для некоторых из них, вроде карьерных стремлений, еще есть несколько, для других — только театр. Мне кажется, только «исключительные» натуры в наше время из нашего культурного общества не любительствуют какой-нибудь стороной своей натуры в сфере театра. Одни любительствуют в управлении или антрепризе, другие как драматурги, третьи как актеры, четвертые как критики, пятые и сотые в пятых и сотых разветвлениях театральной жизни. Ничто так не манит, как это специфическое

театральное освещение, особенно у нас, на севере. Вы посмотрите на публику. Вы увидите ясно, особенно на первых представлениях, что сама пьеса и игра артистов — это предлог для проявления совсем особенных ощущений, очень далеких от той проверки, о которой я говорил. Для актера и драматурга, для лиц, управляющих делом театра, эти вечера — не вечера, когда они выполняют свои профессиональные обязанности и призвания, а вечера борьбы, экзамена, неестественного, гибельного для дела напряжения.

Для критиков серьезных и дельных — это вечера прострации, когда их критическая способность загнана в дальний угол всем этим хаосом самых пестрых настроений. Придя в свой кабинет и садясь за свою статью, они так же мало свободны, как их товарищи по делу театра на сцене и в кабинете администратора или драматического писателя. Их угнетает мысль о том или другом общественном значении пьесы *, о желательности тех или других успехов в отношении направления и своевременности торжества той или другой мысли и образа. Их голоса тонут в хоре оценок «с кондачка» критиков-любителей или критиков политико-общественного склада [1]. Я уже не говорю о всяких низменных побуждениях, владеющих публикой, состоящей почти сплошь из любителей разных отдельных статей театра.

Давит русский театр и та всемогущая, везде и все проникающая протекция, всякие ходатайства, влияния и давления, которые засоряют репертуар труппы, администрацию, критику, даже бутафорию целым легионом неспособных, ненужных, тормозящих дело людей. Русский театр — это картина великого мастера, вся залитая известкой штукатура, который красил потолок, и на этой картине едва кое-где выглядывает часть мастерского пейзажа, кое-где — чудная фигура, полная жизни и экспрессии, кое-где — дивной работы рама. Так из-под всего того мусора, известки, мазков кисти расходившегося маляра, который заодно мазнул и по потолку и по Куинджи, выглядывают в нашем театре и талантливые пьесы, и хорошие актеры, и дельные администраторы, и добросовестные, знающие критики. Но если опять-таки «отойдем да поглядим» — о, боже мой, что это за общая картина!

Давит русский театр и наше вековечное или по крайней мере двухвековое преклонение перед иностранщиной без разбора. Не в том дело, что мы знакомимся с чужим, что мы его изучаем, что мы его принимаем. Беда в том, что все это нам кажется откровением, спасением, что мы с яростью обру-

[1] Еще недавно один из довольно серьезных критиков Москвы печатно требовал, чтобы исполнитель роли Кориолана обличил со сцены своей игрой этого надутого и чванного патриция (!!). — *Прим. Южина.* *

шиваемся на все, чего сами еще доделать не успели, отрицаем, плюем, презираем, сдаем в архив, торжественно водружаем то оперетку, то натуральные пьесы золяического направления, то Ростана, то Гауптмана, то Ибсена, то Бракко, то Прага, то Шницлера. И все это без убеждения, под напором того или другого фанатического поклонника, который с отвагой прозелита, ему же нечего терять, вдвинет в русское мятущееся, тревожное искание правды того, кто, по его мнению, эту правду нашел. Я беру не бездарных писак. Все эти Шницлеры, Праги, Ростаны и Гауптманы — писатели par excellence[1].

Но не жизнью они вызваны на русский театр. «Извозчик Геншель» в Москве поставлен на четырех театрах, «Заместительницы» — на трех. Кто это помнит? Кому это нужно? Должен же быть какой-нибудь критерий, какой-нибудь устой? Натурализм, психология, идеализация, сентиментальность, романтизм, символизм, мистицизм — все имеет право на существование, все, что талантливо, что отвечает запросам русской жизни, но не русской моды, в тех формах, которые сто́ят того, чтобы их переводили. *Надо* играть «Потонувший колокол». Это произведение могучей силы. Но не надо играть всех этих «Извозчиков», «Крамеров», «Петухов». *Не надо* не потому, что это не талантливо, а потому, что для нас это лишний сор, выметенный из-под изысканного стола утонченных gourmands, а мы, русское общество, не лакеи, пожирающие барские объедки. Что внесет в русский театр «Сирано де Бержерак» или «Орленок»? Можно ли ставить на одну доску «Доктора Штокмана» и «Дикую утку», шекспировские трагедии и комедии и его же «Перикла»? Должен же театр властной рукой отобрать сто́ящее от несто́ящего. Должен же он свободным голосом сказать обществу: «мы живем жизнью ста двадцати пяти миллионов людей, на двадцати миллионах квадратных верст. Театр этих миллионов должен работать над их жизнью, конечно, не чуждаясь всего, что имеет общечеловеческий смысл и интерес, но и не гоняясь за модой и за всем, что отмечается иностранной жизнью, как чисто местное, хотя бы и талантливое явление». Этого свободного голоса у театра пока нет или им не умеют говорить мужественно и настойчиво те, у кого есть возможность так говорить.

Давит русский театр — как ни больно в этом сознаться — и вся постановка чисто сценической стороны театрального дела. Особо и внимательно надо рассмотреть, что собой *представляют* режиссерская, артистическая и монтировочная стороны в русском театре, ясно ли *сознают* эти стороны лежащие

---

[1] В высшей степени. — *Прим. ред.*

на них обязанности, способны ли и готовы ли они *бороться* за успех и рост русского театра. В ближайшей моей личной заметке я коснусь прямо и специально этого вопроса.

И во многом еще театр не свободен и не национален у нас так, как он свободен и национален во Франции, в Германии, в Австрии. Я понимаю национальность в нашем театре не как исключительное воспроизведение только русской жизни, но как воспроизведение всего, что имеет *мировое* значение, а значит, служит действительным интересам русской жизни. Не в отрешении от великих западных художников и художественных начал наша национальность, а в слиянии с теми художниками и теми началами, которые служат действительно общечеловеческим, а не своим национальным задачам. Чтобы не быть обвиненным в пристрастии, я прямо скажу, что и наш «Ревизор» и наша «Гроза» совсем не нужны ни германскому, ни какому иному театру. И очень нужен «Нахлебник» всякому театру, хотя для нас «Ревизор» и «Гроза», разумеется, неизмеримо важнее «Нахлебника». Но в «Нахлебнике» тронуты целые гаммы ощущений, которые близки всем народам и не теряют своей родной окраски, своей связи с национальностью автора. Так и нашему театру — театру серьезному и первенствующему, надо бороться делом со всеми видами моды, со всеми ухищрениями рекламы, со всей падкой на новинки толпой. И не только в выборе пьес должна состоять эта борьба. Она должна вестись еще напряженнее в области всей сценической интерпретационной работы актера и режиссера на *всем огромном поле*, занятом театром.

Теперь я перехожу от этих общих положений к самому важному вопросу: готов ли, способен ли наш современный русский театр к выполнению этой огромной задачи?

Что представляет наш театр?

Нам надо рассмотреть в этом общем вопросе целый ряд отдельных. Нам с мужеством отчаяния надо вглядеться прежде всего в русского артиста, в русского драматурга, в русского режиссера и в русского администратора.

Общество и печать — вот два элемента, перед которыми у театра непрерывная отчетность. И как бы пристрастен ни был суд того и особенно другой, мы должны перестать робеть перед ними, а обнажить лишь наши раны и наши здоровые стороны.

III

Старая истина, что всякое дело постольку завоевывает свое право на общественное значение, поскольку оно удовлетворяет запросам лучших элементов современного общества и служит

важнейшим и лучшим его стремлениям. Недостаточно тому или другому делу быть важным и хорошим по своим целям, по своей основной мысли, чтобы в силу этого одного иметь право на влияние в обществе и на уважение с его стороны. Как ни высоки задачи и цели религии, суда, медицины, но когда церковь вырождается в инквизиционные судилища, в иезуитские ордена, когда суды — как это бывало целыми веками — превращались в места подкупов и насилий, а врачи — в невежд и шарлатанов, тогда за церковью, судом и врачебным делом надо признать не культурное, а гибельное для культуры значение. В этих формах своей деятельности все эти высочайшие двигатели просвещения или искажают основные свои задачи, или идут к своим целям такими путями, которые лишают их всякого права на сочувствие лучших людей и зачастую вызывают отрицание не только форм, но и самого существа того или другого учреждения.

Театру вдвое, вдесятеро необходимо быть безупречным, чтобы избегнуть этой опасности. Он далеко еще не всеми признан стоящим наряду с другими культурными двигателями даже по своим коренным свойствам и основным задачам. Я уже не говорю о вековых предрассудках, все-таки лежащих на нем тяжелым бременем. Эти пережитки постепенно исчезают и скоро исчезнут бесследно. Я говорю о тех специально присущих театру свойствах, которые при малейших отступлениях от неуклонной и строго последовательной работы над его деятельностью толкают его в разряд явлений, не только не имеющих ничего общего с культурой, но прямо враждебных ей. И если приходится до сих пор, приступая к обсуждению нужд театра, что и случилось на первом заседании Комиссии о пересмотре театрального законодательства, начинать с *вопроса* — принадлежит ли театр к числу важных факторов духовной жизни народа, когда этого вопроса и существовать не должно бы, как его давно не существует ни относительно живописи, ни относительно литературы, то только потому, что театр часто спускается ниже, много ниже своего коренного значения, потому, что он облеплен наростами, совершенно чуждыми его организму.

Если когда-нибудь суждено достигнуть того положения, когда на вопрос, вроде предложенного, единственным ответом будет только изумление, что об этом еще можно спрашивать, то вся заслуга будет принадлежать только актеру. И точно так же, пока этот вопрос не будет решен в этом безапелляционном тоне, значит актер сам еще не дорос до степени полного признания своих прав на уважение, и весь стыд этого положения всей тяжестью лежит на нас.

Если мы дадим себе труд вглядеться в другие профессии,

мы увидим, что нет другой, кроме нашей, сценической, в которой посторонние элементы играли бы такую важную роль. Вся военная иерархия ведается военными; суд и адвокатура — юристами, церковь — духовенством; медицина — докторами; наконец, даже более близкие нам по духу профессии — музыка, живопись, скульптура — требуют от лиц, стоящих во главе их учреждений, специальных и глубоких знаний этих искусств, а в громадном большинстве случаев — истинных выдающихся художников. И один только драматический театр представляет печальное исключение. Сплошь да рядом нами ведают люди, которые не имеют даже отдаленного представления о целях и средствах нашего дела, незнакомые не только с литературой, историей, главными задачами театра, но даже с простой сценической техникой. Даже среди наиболее просвещенных людей господствует и до сих пор твердое убеждение, что театр только тогда хорош, когда участие актеров в деле не идет дальше исполнения ими своих ролей. Как ни противоречит этот взгляд даже простому здравому смыслу, который должен был бы подсказывать этим просвещенным людям, что искусство не терпит указки, что нет во всей истории примеров, чтобы художнику, скульптору, писателю указывали бы не художники, не скульпторы и не писатели, какими образами им вдохновляться, как устраивать свои студии, на какие темы и когда именно писать, наконец, как именно рисовать, лепить и писать; как ни бессмысленно ждать от этого порядка чего-нибудь, кроме превращения искусства в ремесло, а свободного художника в поденщика, — все-таки именно с русскими актерами это делают, и именно актеры этому подчиняются. И еще больнее, что в нас самих, русских актерах, лежит причина того, что это не только может, но, к нашему стыду и горю, должно так быть и долго будет, пока мы сами по себе в громадной массе будем тем, чем мы были и остаемся до сих пор. Чтобы не ходить далеко за примером, достаточно указать на П. Д. Боборыкина, посвятившего целый боевой фельетон в «Новостях» за 1901 год против начинаний новой Дирекции императорских театров, призвавшей артистический элемент к более близкому и деятельному участию в репертуарном и режиссерском деле. Достаточно вспомнить, что Е. П. Карпов подал в отставку, не желая работать наряду с новым институтом очередных режиссеров, зведенным благодаря сильной поддержке этой мысли нынешним директором императорских театров В. А. Теляковским в бытность его еще управляющим Конторой московских театров. А какую вражду вызвало это начинание хотя бы в известной части московской печати, которая, не давши и одного сезона поработать только что учрежденному делу, стала изощ-

рять над ним все стрелы своего остроумия, все приемы самой беззастенчивой ругани, все искажения правды, которые так легко применять именно к спектаклям, не оставляющим вещественных следов.

В этом отчуждении актера от его дела виноваты мы сами. Раз мы не сумели стать хозяевами нашего дела, раз мы не сумели или не могли взять нашего дела в наши руки, по легкомыслию или небрежности, мы должны быть готовы к тому, что его захватят руки «любителей» того или другого облика, мы должны быть готовы к тому, что нам не легко будет вернуть вновь себе то единственное и первенствующее значение, которое может и должен иметь в театре только актер, как в церкви — священник, в суде — юрист, в больнице — доктор, в школе — педагог, а на войне — военный. Мы должны быть готовы к тому, что театр будет всегда изменять свою физиономию благодаря случайным и личным свойствам лиц, которые становятся его руководителями, но ответственность за эту физиономию всегда будем нести только мы. И эта ответственность будет выражаться не только в тех или других карах со стороны общества и печати, но главным образом в положении самого театра в ряду других учреждений, в его общественном значении, в его праве на уважение и признание со стороны общества, а значит, и в общественном положении сословия сценических деятелей.

Что такое сейчас актер в театре? «Исполнитель» — и не только ролей, а всех распоряжений и указаний, которые сыплются на него со стороны лиц, решающих судьбы театра. Чем должен быть актер в театре? «Художником» — господином своего дела. Он должен быть подчинен и в строгой дисциплине, но только таким же художникам, которые знают, как надо вести дело, к *чему* его вести, художникам, которые знают сложную и огромную науку сцены, как знают свою огромную науку врачи, военные, юристы, техники всех родов.

Что привело актера к этому положению в своем собственном деле? Кто виной этой поразительной разницы, которая существует между положением каждого специалиста в своем деле и положением актера в театре?

Я без колебаний отвечаю себе на этот вопрос: сам актер.

Отвечаю без колебаний потому, что я с болью и отчаянием видел, как продолжается дело, начатое задолго до нашего поколения актеров. Я не люблю особенных проявлений чувствительности в статьях, касающихся важных вопросов. Но я не могу не сказать, что бóльших страданий, чем это сознание, мне не доставляло никакое личное горе, неудачи, даже потери близких людей. До моих чувств читателю, разумеется, нет никакого дела,

но я прошу позволения не вычеркивать этих строк, раз уже они написаны.

В чем же дело? В чем так виноват актер в судьбе и своей и театра? — могут спросить меня. Разве легко было достигнуть и той разницы, которая заметна в общественном положении театра даже на протяжении нескольких десятков лет, и разве не талант и развитие этики в актере создали эту разницу? Разве актеру так же легко было работать в своей области, окруженной недоверием, предрассудками, сословной пошлостью, как лицам других профессий, заранее окруженных почетом и по своему характеру уже заранее признанных? Разве необеспеченность, если не полная нужда, не угнетали именно актера больше, чем кого-либо? И разве, наконец, не излишняя идеализация требовать от актера осуществления каких-то отвлеченных задач борьбы за положение театра, за его культурное значение, за свою роль в нем, когда от него надо требовать только таланта, а все остальное приложится усилиями его опекунов и режиссеров? И не слишком ли я высоко «поднимаю строй» в этой статье? Кажется, все это гораздо проще на деле, чем рисую я.

Все просто, если хорошенько опростить. И смерть проста — ведь все умирают. Но от этого она не становится привлекательнее, и, я думаю, никто не отказался бы ее уничтожить. Ко всему можно привыкнуть (и это, пожалуй, «проще будет»). Можно привыкнуть смотреть на театр как на «приятное местечко, не лишенное комфорта и известных удовольствий». К этому взгляду приятно примкнуть даже тем, часто очень талантливым актерам, которые ищут только комфорта и удобств, всегда успеха и личной славы, а часто и значения, какое имели некогда королевские шуты. Но я пишу не для них и не про них. Мне бы хотелось видеть актера с меньшими удобствами, окруженного меньшей известностью и даже — как это ни странно звучит по отношению к актеру — меньшей славой, но бо́льшим уважением, вытекающим из уважения к его делу, им, только им, как его первым слугою, поднятому на подобающую высоту. Защитники театра и его искренние, горячие поклонники надрываются, утверждая, что театр — это «школа», «кафедра», «храм» и т. д., желая поднять его значение. О, если бы театр постоянно был только «театром» *; той «картой жизни», о которой я писал в своем втором очерке, а не тем, во что он сплошь и рядом перерождается, то эти параллели вызвали бы то же удивление, как и вопрос, признавать ли за ним общекультурное значение...

Так разберемся же в прошлом и в настоящем русского актера и в его типическом облике, и этот разбор ответит нам на все недоумения, которые, как я предвижу, вызовет эта статья, если близкие к театру люди обратят на нее внимание.

IV

Все, что мне пришлось перечесть, укрепило во мне убеждение, что театр в России зародился совершенно особенным путем, не так, как другие искусства и другие отделы литературы, и не так, как он образовался в других странах. И живопись, и скульптура, и музыка, и в особенности литература выросли из потребностей жизненного обихода, по мере духовного развития потребностей и роста русской жизни. Церковь — этот главный импульс допетровской России — нуждалась в живописи, и каковы бы ни были художественные качества суздальской иконописи, но в народе было общение с красками и ликами. Портретная живопись сразу после реформ Петра Великого получила широкое распространение. Отсюда уже один шаг, при сближении с европейской жизнью, до признания и всех остальных родов живописи. Церковная и народная песня были базисом музыки, как зодчество — базисом скульптуры, а летопись, акты, списки священного писания, поучения и необходимость письменных сношений — базисом литературы.

Театр в России не имел в народном жизненном обиходе всех этих корней. Просветительная деятельность правительства в прошлом столетии в отношении всех искусств, кроме театра, имела известную поддержку в народном мировоззрении, и только один театр внесен в русскую жизнь, как нечто совершенно новое, извне привитое народному складу жизни *. Театр явился в России потому, что, вступив на путь сближения с европейским просвещением, русской общественной жизни уже нельзя было миновать одной из главнейших его основ. Явился в силу того, что в самом существе театр есть что-то до того манящее и увлекательное, что если весь народ, как у нас или еще раньше — в Римской империи, и не может постигнуть его значения и ввести его, как потребность, в свой обиход, сроднить его со своей жизнью, то все-таки во всяком народе найдутся такие отдельные энтузиасты, которые непременно привьют его своему народу, и дело последующего развития общественных и художественных запросов будет — окончательно ли сроднить его с национальным духом, как это произошло у нас, или заменить его «зрелищами», как это сделал весь железный склад великого разбойника Рима. И эти энтузиасты театра явились у нас — сперва отдельными единицами и группами, а затем и целым сословием.

Теремная царевна, хотя и на пороге падения терема, переводит и ставит Мольера. Духовенство, проклинающее «игрища», допускает мистерии, проникающие через Польшу в Киев, покровительствует им и выделяет из своих иерархов первых драма-

тургов на библейские сюжеты, а из бурсаков — первых актеров. Феофан Прокопович делает даже опыт историко-священной хроники «Владимир, всех словено-российских стран князь и повелитель». Супруга царя Иоанна Алексеевича царица Прасковья не мешает своей дочери «свет Катюшке» разыгрывать на домашней сцене *фарсы*, где женские роли исполнялись придворными боярышнями, а мужские — крепостной челядью. Но все это — вспыхивающие на одно мгновение зарницы, далекие даже в своих первобытных формах от русской народной жизни и ее потребностей, чуждые совершенно всей истории, религии и жизненному обиходу не только народа, но и высших общественных классов до конца первой половины XVIII века.

Но и это не могло убить свойства театра порождать энтузиастов. И Волков с братьями и товарищами встречает в императрицах Елизавете и Екатерине настолько могучую поддержку *, что первая жалует актерам право носить шпаги, а вторая сама пишет ряд комедий. Воинствующее просвещение в лице Фонвизина сразу придает театру уже не одно художественное, но и общественное значение; и затем в течение первых же ста лет своего существования русский театр переживает всем своим существом все, что волнует и двигает вперед русскую общественность.

Русский театр даже через посредство озеровских трагедий отвечает на патриотический подъем начала прошлого века, обрушивается с сокрушающей силой грибоедовской сатиры на чванное, пошлое чиновное барство, мертвой петлей «Ревизора» захлестывает современное бесправие и продажность власти, стонет стонами Мочалова в ответ на запросы тридцатых и сороковых годов, открывает целые новые области чисто народной жизни вместе с гением Островского и Садовского, отзывается светлыми пьесами Алексея Потехина на освободительное движение в царствование императора Александра II. Русский театр, несмотря на то, что вошел в русскую жизнь как чужой, стал в какое-нибудь одно столетие так же близок русской жизни, как грекам их античный театр, в котором отразилось все, что волновало их в области религии, философии и общественности.

С радостью и гордостью наше поколение актеров может связать с этой высокой деятельностью и громкие имена своих предшественников и общую, массовую работу русских сценических деятелей. Сколько таланта, сколько мужества, какая беззаветная преданность своему призванию, наконец, сколько горя, слез и нужды актерской послужило материалом для того цемента, который все больше и больше связывал с русской жизнью русский наносный театр! Какими истинно русскими людьми были и исполины и карлики нашего искусства, чтобы

сблизить с русской душой чуждый ей род искусства, который не вырос ни с ее религией, ни с ее жизненными запросами, но который, очевидно, близок всякой душе — чуткой и глубокой?

Но зглядимся не в одну эту светлую сторону нашего театрального прошлого. К несчастью, другая часть картины так же обширна, как и мрачна. И с невольной тревогой приходится приступать к ней, как ни старайся отдалить эту минуту восхищенным разглядываньем лучшей части истории нашего театра и нашего артистического прошлого.

Юный и неокрепший театр наш сразу заметался, желая впитать в себя все, что и более старые и культурные театры Запада подносили своим зрителям. Сразу русский театр стал жертвой пафоса и напудренных, раздушенных чувств, которые во Франции если и не отвечали строгому художественному требованию, то были хоть национальны, отвечали и духу и форме современной им эпохи Roi-soleil и Louis le bienaimé.

У нас же это было чем-то чудовищным, как пудреный парик на серой сермяге, в лаптях. И водевиль, о котором и до сих пор еще вздыхают, который только в последние годы перестал развлекать просвещенную публику, чтобы она не уходила из театра подавленная «Макбетом» или «Грозой»; и пошлая, бессмысленная мелодрама, сгонявшая Шекспира, Гоголя и Грибоедова с репертуара; и, наконец, оперетка, с которой бок о бок стоял Островский, сгибавший свою могучую голову то на одно, то на другое плечо,— все это вместе взятое, не считая многого другого, хоть и не столь отвратительного, но столь же тешившего сытого и праздного театрала, грязным расплывшимся пятном легло на историю русского театра. Мы все еще застали проклятую отрыжку этих прелестей и в дополнение создали такие новые сокровища, что и старым за нами не угоняться. Я не хочу разыгрывать в этих личных заметках роли квакерского проповедника или Савонаролы. Я вполне признаю, что жизнь в ее колоссальном объеме не может обойтись без стоков для общественного темперамента. Но я говорю, что это не театр. Или пусть это будет театром, и пусть тогда драматический театр возьмет себе другое, более скромное название. Я не хочу (в своих мечтах, конечно) возносить серьезную сцену на неземную высоту. Нельзя устанавливать неподвижных форм творчества. Шутка, самый непринужденный смех, хотя бы и самый непритязательный, безо всяких невидимых миру слез, карикатура, фарс, та же оперетка имеют такое же место в настоящем театре, как и все высшие формы драматической поэзии — трагедия, драма, комедия,— но только тогда, когда все эти и высшие и низшие формы художественны, то-есть имеют своей целью воздействие на духовные или эстетические стороны общества, а не на

его чувственные стадные инстинкты. Литература чутче театра знает эту границу между трагедией и мелодрамой, драмой и феерией, комедией и балаганом, карикатурой и пасквилем. Живопись отлично чует, где кончается ее задача вызвать восторг, удивление и художественное поклонение неприкрытой красоте тела и где начинается порнография и соблазнительная игра на чувственных струнах. Надо уметь находить ту еле уловимую черту, постоянно изменяющуюся сообразно эпохе и вкусам в своей форме и цвете, которая при внимательном рассмотрении дает трещину, глубже альпийской, между театром и публичным домом в прямом и еще чаще в переносном смысле, потому что разврат имеет мириады форм.

И вот рядом с нашим участием в просветительной деятельности русского театра мы участвовали и в лживом или развратном его течении. Если в лучших элементах нашего сословия и слышался постоянно или активный или пассивный протест против ложного или развратного в театре, то все-таки этот протест тонул в равнодушии большинства. Если тогда и громадное большинство русского артистического мира с восторгом и надеждой встречало те общественные течения, которые требовали от театра выполнения его лучших задач, то все-таки сплошь да рядом мы покорно шли за теми вкусами публики, которые отнимали у театра весь его художественный смысл. Обвинять нас строго за это нельзя. Во всех родах и формах искусства, более старых и более установившихся, мы видим, как художественные задачи временами уступали место той же лжи и тому же разврату под давлением общественных вкусов. Но нельзя не сознаться, что театр отличается в этом отношении наибольшей уступчивостью и сценические художники — наименьшей способностью к сопротивлению. Между тем опасность для нас гораздо больше, чем для всех остальных художников — кисти, резца, слова. Они в своей личной деятельности самостоятельнее, чем мы. Наша работа вся в зависимости не от единичного, а от коллективного труда. Живописец, писатель, скульптор не знают выражения: он испортил мне картину, книгу, статую. Мы знаем хорошо значение фразы: он испортил мне роль. И в силу этого специального свойства нашего дела наша судьба, судьба нашего труда, положения, всегда находится не в личной власти отдельных художников сцены, а во власти всей нашей корпорации или по крайней мере ее обособленных групп. В силу этой зависимости отдельной личности от общего строя отдельный актер одним своим личным талантом не может ни поддержать современного ему театра, ни даже спасти свою личность от той доли пренебрежения и упрека, какая падает на весь артистический мир.

V

Итак, *общественная* деятельность актера заключается в подъеме своего сословного достоинства и находится в полной зависимости от того, насколько он своей борьбой, стойкостью и убежденной последовательностью оберегает театр от уступок животным инстинктам толпы в продолжительные эпохи, когда художественные запросы общества ослабевают и понижаются. Если бы те же поистине героические силы, какие русский актер проявил в течение полутораста лет своей деятельности в борьбе с тяжелыми условиями материальной нужды, а еще больше — зависимости от всевозможных форм произвола, он проявил бы в борьбе за чистоту и художественность театра, насколько легче было бы дышать современному нам поколению актеров! Одна эта цель своим громадным значением сама по себе разрешила бы те вопросы «профессиональной этики», о решении которых П. Д. Боборыкин взывал к Первому Всероссийскому съезду сценических деятелей на памятном заседании 9 марта 1897 года.

Эта «неустойчивость профессиональной этики» — одно из самых пошлых, но действительных в глазах лицемерия орудий, направляемых на нас, как на сословие. На эти обвинения не стоит отвечать. Типичный склад жизни русского актера показывает, что у нас искренней религиозности, привязанности к семье, сознания своего личного достоинства не меньше, чем во многих других общественных классах, и во всяком случае неизмеримо меньше лицемерия во внешнем выражении этих качеств. Мы не считаем нужным быть ханжами, если мы не верим; но если мы верим, то верим сильнее и искреннее, чем многие в наше время. Если мы образуем законную или незаконную семью, то она во всяком случае прочнее многих семей других классов, потому что у нас нет браков по расчету и потому что у нас мужа с женой чаще сближает общность дела и интересов.

Правда, у нас не меньше в процентном отношении, чем в других классах общества, случаев внутреннего распадания семьи: но зато мы не считаем нужным сохранять ее внешние формы в виде menages à trois, à quatre, à cinq, как это практикуется везде, сплошь и рядом, и не искажаем идеи семейного очага, заставляя его быть ширмами, за которыми свалена куча грязного белья. До благодетельного закона о внебрачных детях, в кругу русского артистического мира незаконные дети были в гораздо лучших условиях, чем в тех кругах, где их существование могло подорвать чопорное величие внешних атрибутов семьи. В артистическом мире и пьют, и играют в карты, и изменяют, и не платят

долгов, и делают все те отступления от общепринятой морали, какие нам ставятся в упрек, нисколько не больше, если не меньше, в процентном отношении, чем во всех классах современного общества, но зато уж воруют и мошенничают неизмеримо меньше.

Но — я обращаю особенное внимание на этот, может быть, ошибочный, зато вполне искренний и убежденный мой вывод — все эти обвинения принимают острый характер именно потому, что *наше отношение к главной цели нашей деятельности — охранению чистоты нашего дела — слишком небрежно.* Мы слишком слабо боремся за достоинство театра, позволяем ему служить и до сих пор таким явлениям, которые его унижают, и эта снисходительная, безразличная слабость наша невольно вызывает мысль, что мы так же легко относимся к нашей «профессиональной этике», как к этике учреждения, которому мы служим. И отсюда прямой переход к тому, что не нам им руководить, не нам его поднять и возродить во всей его идеальной чистоте, что нас только можно эксплоатировать как гениальных, талантливых, полезных, наконец, необходимых для дела исполнителей, но что нам нельзя предоставить общественное учреждение в полную власть, как это могло бы быть, если б наша «профессиональная этика» и наше развитие стояли бы на потребной высоте. Как это ни оскорбительно, но мы и с этим примиряемся слишком легко. Мы вознаграждаем себя за это чувство обиды своим успехом, художественной работой,— не осмысленной ясно поставленной себе целью и вследствие этого часто направляемой на ложные или развратные и уж во всяком случае антихудожественные произведения,— придаем им нашим талантом значение, которого они не заслуживают, смешиваем этим наш театр с балаганными или кабацкими подмостками, роняем свое профессиональное достоинство и честь нашего звания и, наконец, являемся игрушками в чуждых нашему делу руках.

Чтобы занять в театре принадлежащее нам первенствующее место, нам прежде всего и как можно скорее надо отбросить нашу профессиональную страсть к личной славе и отношение к ней, как к конечной цели нашей деятельности, и поставить себе сознательно и неизменно иную цель — *упорным развитием своей личности наравне с развитием своего таланта создать такой состав деятелей театру, который стоял бы так же высоко, как высока сама основная идея театра.*

Наши предшественники, сделав мало в этом направлении, сделали зато для нас всю черную работу. Они своим талантом заставили полюбить и признать театр в России. И нам на этом расчищенном поле уже легко ясно сознавать свои стремления и

задачи, спокойно, сознательно и упорно начать свое новое движение вперед. Нашим современникам актерам предстоит обособить истинный театр от всех тех подмостков, с которых ложь и разврат льются в общество, и приготовить самих себя к достойному служению этому «освобожденному театру». Тогда только театр как учреждение, а актеры как сословие войдут в общество полноправными участниками в его культурном движении. Но, чтобы достигнуть этого, нам надо перейти к беспощадному анализу как своих недостатков, так и своих достоинств. Искоренить одни, развить другие. Выяснить, в чем их причина. Твердо установить, что нам нужно развивать, от чего отказаться, с чем бороться. Надо хорошо вникнуть в сущность нашего искусства, разобраться в нем, в своих силах, итти против того, что есть в нем ложного, и служить тому, что в нем есть важного. Наконец, уяснить себе условия художественной дисциплины. Эту страшную по величине работу могут произвести *на практике* только поколения рядовых работников и целые плеяды отдельных талантов. Но пора хоть в *теории* наметить, от чего нам отправляться и к чему итти.

Актерское дело переживает теперь переходное состояние, близкое к неопределенному. Нервная порывистость общества и его литературных запросов, некоторая запутанность художественных течений последнего времени, несомненная «переоценка ценностей», которая теперь же охватила не только литературу, но и русскую действительность,— все это вместе взятое заставляет театр тревожно прислушиваться к новым, далеко не ясным звукам, улавливать еле обозначающиеся черты и, главное, решить, что из всего этого — невыясненного и неопределившегося еще — относится действительно к области художественного и что вылезло на первый план только случайно, напором модных увлечений.

В литературу, а значит, и в театр, вошли такие запросы, которые уже выходят из круга чисто художественных сторон жизни и касаются зачастую глубочайших областей социального, религиозного и философского характера. В жизнь входят благодаря все сильнее и сильнее развивающейся культуре целые толпы людей, раньше игравших пассивную роль. Считавшаяся бесспорной мораль жизни для ближнего, для его счастья, свободы и улучшения, мораль, вызвавшая ясные и определенные течения освободительного, романтического и реалистического направления литературы двух прошлых веков, если не сменяется, то видоизменяется сейчас новым, смелым и страшным учением о полной свободе личности, настроения, инстинкта и жизненных сил. Не имея духу вполне отдаться этому бурному и пока очень мутному приливу, культурная мысль подвязывает себе поплавки

из мистицизма, сенсуализма и порывов к абстракту. Поэзия (в обширнейшем смысле этого слова) почти порвала связь с прошлым, далеко еще не законченным и оставленным на первых шагах своего развития, и устремилась в область символа, осложнений, исключительности, причудливых линий, странных окрасок и зачастую уродливых образов. Разум долго не хотел мириться с этими порывами, совесть и художественное чувство «доброй правды» — с этими новыми теориями сверхчеловечества, но факта, очевидного и несомненного, и роста этого факта уже отрицать нельзя. Искусству первому пришлось столкнуться с этим новым «нашествием гуннов» и придется сыграть в нем свою обычную важную роль. Так как эта статья — о театре, то только о судьбе и роли театра в этом нахлынувшем внезапно бурном приливе и будет здесь речь. На нас теперь страшная ответственность. Нам надо или отстоять прежнее, раз в нем правда, или служить новому, раз старая правда стала уже неправдой. Нельзя нам, в силу всего сказанного в первой части этой статьи, бессознательно и покорно итти за всем без разбора, чего от нас требует минута. Пора кончить эти безотчетные скачки, которые уже дали в нашем прошлом такой страшный калейдоскоп — от Грибоедова к Кукольнику, от Гоголя к мелодраме, от Шекспира к водевилю, от Островского к оперетке и т. д. Да и теперь уже вопрос идет не о том, что хорошо, что худо, что художественно, что пошло. Это было легко разобрать. Там, совершая эти сальто-мортале, мы ясно видели, что «вводимся во искушение», грешим по неволе, по нужде, по принуждению, наконец, по слабости, по неустойчивости сознания наших коренных стремлений. И в смене даже серьезных направлений театра не могли же мы не видеть, что борьба между классиками и романтиками, романтиками и реалистами была все-таки, как бы ожесточенно она ни велась, только борьбой форм одной и той же сущности, столкновением ценностей одного порядка, сект одной религии, спором, как лучше служить одному и тому же богу, а теперь прямо ставится вопрос о перемене всей веры. Являются сомнения, что лучше — убить или не убить, делать добро или делать зло, прощать или мстить, порабощать или освобождать, искать ответов на жизнь в самой жизни или в мечтах! Ставится коренной вопрос: в чем цель искусства? Что нужно обществу в театре — мыслить или догадываться? Чувствовать или ощущать? Наслаждаться сознательно или под гипнозом?

Эта буря застала нас неготовыми. Одни из нас, не разбирая, куда их ведут, покорно согнули голову и пошли по ветру успеха. Они с легким сердцем отреклись от начал, которые, впрочем, никогда и не были им знакомы, окрестили все сплошь «рутиной» и сами надели ярмо на свою свободу личного твор-

чества, без которого актер при самом громком успехе все-таки только бутафорская вещь. Другие не поняли, что искусство требует от актера беспрерывного улучшения и прогресса не только своих личных свойств, но и приемов творчества, а жизнь в своем неудержимом ходе — напряженного внимания и изучения всех ее явлений, всех ее нарождающихся типов, идей и стремлений, и что, по несравненному завету Шекспира, актер должен «изображать век и его характер», а значит, и откликаться на все его существенные запросы, как бы мало они ни отвечали его личным симпатиям. Наконец, третьи просто мало готовы быть актерами, мало знают, мало работают и мало хотят работать. Эта третья категория — подавляющее большинство, 90% всего актерского мира, в котором рассеяны и бьются поодиночке в упорной и тщетной борьбе отдельные талантливые люди, во что бы то ни стало, несмотря на гнетущие условия большинства наших театров, желающие разработать свои дарования и по чести и совести служить театру. Их все-таки очень много, и на них вся надежда, и в них все будущее театра.

VI

По-моему, *первое*, чего надо добиваться от себя русскому актеру, это *бо́льшего сближения с окружающей его жизнью*. Мы слишком обособлены, у нас слишком мало накопляется материала для интересных сценических фигур, и от этого наши роли всегда почти теряют жизненную окраску и превращаются в более или менее трафаретные или условные образы. Очень часто, почти всегда у талантливых исполнителей, верно передается *внутренняя* жизнь изображаемого лица. Но этой верности мало. Необходимо, чтобы внутренняя жизнь была передана не только верно, но и *колоритно*. Необходимо, чтобы на всех проявлениях характера или страсти изображаемого лица непременно лежал *индивидуальный* оттенок. Ни характерный грим, ни характерный костюм, ни даже искренне и верно пережитое внутреннее состояние, а уж тем более пресловутое «настроение» не создают еще художественного образа или даже просто живого лица, если актер не придал своему созданию *индивидуальности*. Я должен объяснить, что я понимаю под этим словом.

Мольер пишет Тартюфа. Это *тип*. Актеру, играющему Тартюфа, повидимому, почти нечего делать, если он талантлив и владеет техникой своего дела.

Он загримируется, придаст своему Тартюфу все типические свойства лицемера, прекрасно согласует слова с мимикой и местами будет вполне верен Мольеру. *Но если он не придаст своему Тартюфу чисто личных, не всем Тартюфам, а именно*

его Тартюфу свойственных черт, то роль утратит весь красочный характер, а с ролью погибнет и пьеса.

Типы дает автор. Задача актера этот *тип* превратить в живое *лицо*, так сказать *родить* такого человека, *отдельного, неделимого* (индивидуального). У него двойника быть не может. Это самая трудная, самая художественная и сложная задача. Актер должен мысленно *увидеть* того, в кого он должен претвориться, увидеть всю его фигуру, манеры, повороты, движение каждого мускула в лице; услышать его интонации, почувствовать, как он молчит, и знать, что он в то время думает. Словом, он должен так его видеть и чувствовать, как видишь и чувствуешь хорошо знакомого человека в его отсутствие.

Эта способность (конечно, если она живет в актере) может быть развита только широким участием в жизни, постоянным изучением всех сфер общества, во всяких состояниях. Нам этой способности страшно нехватает, даже актерам лучших сцен. Мы далеки от жизни, мало наблюдаем, мало индивидуализируем наши лица и зачастую придаем им только внешнюю характерность. Да и как, не зная жизни, представлять жизнь? Эта способность создается только в самом актере и не может быть ему сообщена никаким режиссером. Там, где актер видит лицо только глазами режиссера и воплощается в него его стараниями, искусства уже *нет*. Только в этой способности самим создавать в воображении свои *индивидуальные* лица на основании *образа* или *типа*, созданного автором, и перевоплощаться в него, живя его личной, особенной жизнью,— только в этой способности и кроется право актера на звание художника. Если он не умеет его проявить или защитить его от посторонних внушений — он уже не актер, что значит «действующий», не артист, что значит «художник», а «исполнитель». В этой внутренней, личной стороне своей деятельности актер должен быть безусловно свободен от всякой власти, даже авторской. Во всем остальном он целиком подчинен режиссеру. Но я настаиваю, что эта свобода только тогда принадлежит актеру, когда он *развил в себе свой талант до степени создания своих образов*. Раз этой творческой способности в нем нет или она им заброшена, никакой нерв, никакое «нутро», никакой темперамент не спасут его от власти режиссера.

Сейчас, в новых влияниях театра, надвигается серьезная опасность подчинения личного творчества актера режиссерской власти. Она вызвана естественным ходом вещей. Общество перестало удовлетворяться темпераментом, нервозом, внешней характерностью и даже субъективной искренностью актеров. Оно стало все настойчивее и настойчивее требовать тесной связи сцены с жизнью и ее новыми формами, лицами и стремлениями.

А русский актер, в общей своей массе, слишком мало изучал эту жизнь и не мог в силу этого удовлетворить новым требованиям общества. Я не говорю об отдельных галантах и труппах. Я прошу вспомнить, что я сказал выше о зависимости единиц и групп от всей массы артистического мира. Чем дальше отходила сцена от жизни, тем громче раздавались голоса о значении режиссера и о расширении его власти до того, что уже явился такой взгляд, и очень распространенный, что задача хорошего театра — иметь покорных и, может быть, талантливых исполнителей режиссерских замыслов и не в общем ходе пьесы, а даже в создании отдельных образов и лиц. Раз этот взгляд восторжествует, роль актера сыграна. Машина убьет личное творчество, как это уже случилось во многих отраслях жизни и начинает уже сильно отражаться на сцене.

Я поставил во главе всех предстоящих работ русского театра сближение с жизнью именно потому, что в нем, и только в нем, как в главном источнике вдохновения и творчества, я вижу единственную возможность для актера стать во главе своего дела и ведать его целиком и нераздельно. Говорю «целиком и нераздельно» потому, что, по моему убеждению, режиссером может быть только актер-художник. Западная сцена это давно сознала. Там пьесы ставят актеры, и так везде, как в театрах с большим прошлым, так и в театрах нового направления. Ирвинг и Антуан, Поссарт и Новелли, очередные режиссеры венского Бургтеатра и общники Comédie Française не знают других режиссеров, кроме себя самих, да и во всех наших лучших театрах это течение давно заметно. Провинция никогда не знала иных режиссеров, кроме наиболее талантливых артистов. Какой же режиссер выйдет из актера, не выработавшего в себе умения изучать жизнь и сближать с ней сцену живыми сценическими образами? Такой актер, став режиссером, неизбежно ударится в заботу об обстановке, декорациях, костюмах, то-есть исказит весь смысл и все значение театра. А так как все-таки публика будет требовать главным образом отражения своей жизни в ярких лицах, изображения своих страстей и стремлений, а не внешних аксессуаров своего быта; так как мы все будем ее угощать нашей техникой, нашим искусством, нашим изобразительным талантом или нашим нервозом и нутром, а не художественными образами, вышедшими из жизни, то появление извне режиссера, по указке которого мы будем «исполнять» роли, окончательно погубит творческий характер нашей профессии и обратит нас в сословие, действительно не имеющее никаких прав на какие-нибудь права.

Вторая наша слабая сторона — *низкий уровень нашего общего образования*. Опять-таки я не говорю о единицах, хотя бы

и многочисленных. Если мы хотим быть сильными, мы должны быть развитыми. Мы должны настоять на высоком образовательном цензе. Пусть для исключительных талантов будут допущены всевозможные льготы, но только как редкие исключения. Прежде всего это высшее образование — задача не наших специальных школ, где, по-моему, надо давать только приготовительные и профессионально-технические познания. Должны быть образованы во всех главных городах и везде, где возможно, особые высшие курсы для актеров, на которых читались бы лекции по литературе, истории, психологии, социологии, всему, что относится к сцене. Должны быть учреждены экзамены, в программы которых входили бы требования, превышающие программы самих курсов, введены были бы высшие экзаменационные спектакли, требовались бы диссертации по вопросам искусства, по анализу ролей. Необходимо организовать беседы и рефераты по вопросам театра. И, кроме всего этого, нам необходимо учиться и читать самим, так как ничто этого не заменит. Повторяю, у нас много отдельных лиц и кружков и знающих и развитых. Но общий уровень нашего развития ничтожен сравнительно с тем, какого требует наше дело. К нам идут теперь массами всевозможные неудачники и недоучки. Хорошо. Не будем на первое время заграждать им дорогу к нам, но потребуем от них и дадим им возможность в пять, ну, десять лет стать удачниками, если они талантливы, и, во всяком случае, развитыми и знающими работниками. Десятки тысяч людей служат России и дослуживаются до двух-трех тысяч годового жалования офицера, судьи, профессора, врача, учителя, чиновника. Пусть крупные таланты получают у нас десятки тысяч, но ведь эти же две-три тысячи у нас зарабатывает средний актер. Отчего же нам за то же вознаграждение не требовать от своих членов того, чего требует от своих суд, медицина, педагогика, администрация — знания и развития, кроме прирожденных способностей, которые нужны во всяком деле? Зачем театр — просветительное учреждение — делать складом невежества и каким-то убежищем для всех неудачников? А сколько новых здоровых элементов приобретет театр, раз одним из своих условий он поставит *знание!* Сколько умных, дельных, способных и, может быть, талантливых мужчин и женщин предпочитает теперь не итти в театр только потому, что в нем нет спроса на знание и образование, что общий уровень его личного состава слишком мало культурен, и идет за гроши наводнять всевозможные иные отрасли службы? Трудно даже представить, как высоко подъем требований образовательного ценза поднял бы значение театра и положение актера в обществе.

Наконец, именно теперь мы переживаем такое время, когда

только широкое и всестороннее образование даст нам силы и возможность разобраться в вихре противоречий старых и новых взглядов и в неизбежной борьбе. Хотелось бы, чтобы актер участвовал в ней не как пушечное мясо, а как сознательный и хорошо вооруженный боец, знающий, для чего и во имя чего он борется. И тогда можно поручиться, какая сторона ни одолела бы, в конце концов театр сохранит свои художественные вечные и неизменные коренные начала и примет сознательное участие в общественной жизни, какими бы путями она ни пошла.

VII

Но, кроме выработки и охранения свободы своей творческой способности, как первого условия художественности театра, и кроме повышения нашего образовательного уровня, существует третья задача для современного актера — повышение и постоянное развитие *техники* нашего дела. Опять-таки речь не о десятках или даже сотнях, а о тысячах сценических деятелей. У нас очень низко стоит умение *говорить, молчать* и *двигаться* на сцене. И опять-таки это вне зависимости от размера таланта.

Говорить на сцене — не значит только правильно, одушевленно, даже вполне жизненно высказывать мысли автора. Говорить — значит уметь *отвечать* тоном, полутоном, иногда одним восклицанием или полузвуком на все, что слышите вокруг себя. Уметь говорить — значит уметь считаться с расстоянием от нас тех, для кого мы говорим, то-есть публики. Очень часто во имя *жизненности* (!) речи до публики долетает едва половина того, что говорится на сцене, и уж действительно, кроме «настроения», ничего не долетает. И так же часто напряжение голоса доходит до крика. Говорить — значит уметь в своей роли соединить ее тон с общим тоном всей пьесы и довести его модуляции до тончайшей нюансировки. Уметь говорить — значит уметь находить тон, свойственный самым разнообразным по эпохе и положению лицам, которых мы играем, и этим тоном отвечать целям и характеру авторского творчества. Гамлет и Чацкий не могут говорить одним и тем же тоном, и хотя обе эти роли так называемого «героического» амплуа, но их внутренняя *индивидуальность,* их эпоха и среда, наконец, замыслы и тон творчества их авторов обязывают актера уметь заставлять говорить Гамлета совсем иначе, чем Чацкого. Речь, и жизненная и естественная у Гамлета, и не жизненна и не естественна в Чацком. Нельзя устанавливать *общих* требований «простоты», «естественности» и «жизненности». Актеру надо уметь говорить свои роли так, чтобы для *данного* лица его речь

была проста, жизненна и естественна. И вполне жизненна и естественна приподнятость речи и тона Иоанны д'Арк, тогда как пресловутая «простота» речи была бы в ее устах и нежизненной и неестественной.

Уметь *говорить* — это значит при самых сильных подъемах, в самых патетических местах все-таки не *читать* и не *декламировать*. Тут та же едва заметная линия отделяет сценическую правду от лжи, как та альпийская трещина, о которой я говорил выше, едва двух-трех аршин шириной, но неизмеримой глубины. Наконец, уметь говорить — значит уметь передавать все оттенки авторского диалога, уметь, не подчеркивая, выдавать важнейшее, уметь так *сказать фразу,* слово, чтобы не пропали их оттенок, значение и желаемое автором впечатление на публику. У нас сплошь да рядом, употребляя техническое выражение, фраза *пропадает*. Разумеется, чтобы уметь говорить, надо прежде всего знать, что предстоит сказать. Но и это чаще всего у нас не достигается, и мы «висим на суфлере».

Уметь *молчать* еще труднее. Уметь молчать — прежде всего значит уметь слушать и непременно отвечать, слушая, на каждый штрих мысли собеседника, но не речью, а *взглядом*. Затем, уметь молчать — значит уметь предпослать фразе или дать после нее именно то количество времени, которое нужно, чтобы публика успела воспринять или подготовиться к восприятию известной мысли или ощущения. Эта «пауза» и «полупауза» — обоюдоострое и опасное оружие. Она только тогда сильна, часто сильнее всякой речи, когда она так прожита и выражена актером, что фраза после нее является только разрешением уже сознанного зрителем впечатления. Ее продолжительность требует огромного артистического чутья и чувства меры. Надо уметь молчать и участливо и безучастно. Есть целый ряд сценических положений, когда надо именно *не* отвечать ничем на то, что слышишь, уметь молча *не* понимать того, что говорят. Словом, значение молчания на сцене, по-моему, равносильно значению речи, и техника молчания не менее сложна, чем техника речи.

Наконец, уметь *двигаться* на сцене — это значит иметь *полную власть над всеми мускулами лица, шеи, стана, рук и ног*. Это страшная трудность, и ее можно одолевать только годами. И как умение говорить вырабатывается, с технической стороны, развитием *голоса* и дикции, уменье молчать — работой над своим *взглядом,* так уменье двигаться — работой над *мимикой* и *пластикой,* зачатки которых вложены природой в каждого человека. Только тогда, когда эта *полная власть* над своим телом выразится в легком и произвольном подчинении всего тела замыслу актера, только тогда пропадут в нем рутин-

ные и заученные позы и мимика, которыми он теперь спасается в трудные минуты. Только при неограниченной власти над своим телом, речью и взглядом актеру можно достигать высшей цели своего творчества — того перевоплощения в им самим созданные на основании авторского типа живые индивидуализированные лица, которое я, с личной точки зрения, разумеется, поставил во главе внутренних художественных задач актера и от которого я поставил в зависимость весь смысл его существования.

Вся эта техническая сторона нашего дела так же важна, как и его духовная сторона. За последнее время у нас понизился, под влиянием долго господствовавшего восхищения перед пресловутым «нутром», уровень требований от актера развития его техники. Ходячая рецензия, давно уже подготовлявшая это стадное стремление к бессознательному настроению, которое теперь получило утонченное развитие, сплошь да рядом ставила технику чуть ли не в преступление, и этот гвалт постепенно заглушал требования, выработанные великими мастерами нашего дела. Это сильно отразилось на современном поколении актеров. Было основательно забыто, что вдохновение, гений и талант от работы только отшлифуются; что без разработки техники не обходились ни Рафаэль, ни Рубенс, ни Шекспир, ни Пушкин, ни Бетховен, ни Вагнер; что Тургенев сам переписывал свои романы, а Толстой до последней минуты добавляет, изменяет, вычеркивает и обтачивает каждую свою мысль. И, наконец, из всех остальных искусств в России меньше всего, почти примитивно разработана техника именно сценического искусства: как надо писать — каждому начинающему писателю уже знакомо благодаря чтению; но как надо играть — начинающему актеру часто совсем незнакомо.

Техника не есть рутина. Она должна постоянно развиваться. И, конечно, я менее всех хочу утверждать, что одной техникой можно создать искусство.

Если мы представим себе сценическое искусство в виде здания, то его высшие, художественно-духовные задачи, о которых я говорил в первой половине, — это архитектура и назначение здания, а техника — тот вещественный строительный материал, из которого оно построено. В этом здании драматург и актер должны быть и архитектором, и рабочим, и управляющим всего дела, а хозяин этого здания — все культурное общество.

Мне бы хотелось, чтобы закончить эту статью, остановить еще внимание читателя на режиссерском вопросе и на тесно связанном с ним вопросе о художественной дисциплине театра.

Первое возражение, которое я встречу со стороны лиц, не принадлежащих к профессии актеров, будет заключаться в том,

что я как бы игнорирую драматурга в роли режиссера. Этого на самом деле нет. Я только считаю, что профессиональный драматург непременно должен быть сам актером или уж, в крайнем случае, жить с театром в той тесной связи, в какой жил с ним Островский. Эсхил, Софокл и Еврипид сами исполняли роли в своих пьесах и сами их ставили. Мольер и Шекспир были профессиональными актерами. Гоголь искал дебюта и был превосходным чтецом, как Островский и А. А. Потехин. И никакого сомнения, что и в будущем крупные драматурги, несомненно, примкнут к деятельности актера, как это мы видели в прошлом, и что их право на управление делом равняется праву Гарриков и Ирвингов.

Наконец, участие авторов на равных правах с режиссером в постановке их пьес есть conditio sine qua non [1] правильности постановки. Но за всю техническую огромную часть режиссерского дела и сам автор не захочет браться и первый потребует участия специалиста. А главное, рассматривая в этих заметках не настоящее положение, а будущее театра, я не могу предвидеть, какие элементы литературные и художественные привзойдут в дальнейшем его развитии в состав его слуг, в какой форме они сольются с главным контингентом слуг театра, актерами, и как выяснятся эти новые отношения. Я только настаиваю на том, что актер в, так сказать, «*действующем*» театре — это, по выражению Л. Н. Толстого, «винт, на котором все вертится», вернее, должно было бы все вертеться, если бы актер в своей массе был к этому вполне подготовлен.

Говоря о свободе внутреннего творчества актера в создании им лиц, я указывал на то, что «во всех остальных отношениях актер всецело подчинен режиссерской власти». В этом прямой ответ на вопрос о художественной дисциплине. Режиссер должен ведать все *общее* представления: ему должны быть всецело подчинены на сцене декорации, костюмы, освещение, музыка, толпа и актеры постольку, поскольку они обязаны подчинять общему свою особенную личную творческую работу. Одинаково плох и тот режиссер, который не умеет властвовать над целым, и еще хуже тот, который вторгается в область внутреннего художественного творчества. Этот последний уже прямо для своего успеха губит весь смысл и все значение сценического искусства, как, с другой стороны, губит театр и тот актер, который — как это часто бывает теперь в наших неудержимых стремлениях к успеху — заставляет все *общее* пьесы служить только интересам своей роли.

---

[1] Непременное условие. — *Прим. ред.*

Я считаю нужным резюмировать все сказанное мною в этой заметке. Я прошу моих критиков, если им угодно будет обратить внимание на мою постановку вопросов сцены, вникнуть в это резюме и на нем, а не на отдельных, часто неполных и неудачно выраженных местах этой статьи, строить свои опровержения.

Основная моя мысль состоит в следующем: идея театра искажена в настоящее время, во-первых, присоединением к театру зрелищ, не содержащих в себе элементов художественности и служащих низменным инстинктам, во-вторых, низким уровнем большинства русских театров. Общие принципы, которые должны лечь в предстоящее его улучшение, состоят в уяснении себе актерами своих основных задач, целей театра и его общественно-художественного значения, в тесном сближении с жизнью, в крупном повышении общего образования и в достижении высших степеней профессиональной техники. На актерах как на главных, если не единственных, деятелях театра лежит обязанность немедленно приступить к этой огромной работе, до сих пор едва-едва начатой и то скорее инстинктивно, чем сознательно, и им же принадлежит вытекающее из этой обязанности право ведать все функции театра и как исполнителям, и как режиссерам, и как хозяевам дела, когда они дорастут до этого права. Нынешнее зависимое и необеспеченное положение актера в театре есть прямой результат настолько же тяжелых условий, при которых развивался театр в России, и общественных предрассудков, насколько главным образом несоответствия общего уровня нашего развития и сознания наших задач с высотой требований, предъявляемых сущностью театра. Именно теперь, когда, с одной стороны, происходит ломка художественных воззрений, с другой — государство приступает к разработке внешних форм и законодательства театра, более чем когда-нибудь всему сословию актеров необходимо приступить к упорной работе над внутренней стороной нашей жизни и наших художественных задач, и приступить с той силой и энергией, с какой русский театр боролся в своей краткой истории за роль театра в общественной жизни.

Я принужден писать урывками ввиду недостатка времени, и это отразилось, конечно, на форме и полноте этой статьи. Кроме того, я не касаюсь в ней подробностей и практических сторон дела. Ряд моих заметок в «Театре и искусстве» именно ввиду этого и озаглавлен «*Личные* заметки об *общих* вопросах театра». Вызваны они были потребностью высказать то, что я вынес из многолетней жизни неразрывно со сценой, и, может быть, искренность моих взглядов заставит забыть неизбежные недостатки этой спешной работы. Но я все-таки должен кончить мои заметки моей заветной мечтой: пусть русский театр в пол-

ном распоряжении просвещенного и готового к своему делу актера с полным правом займет в культурной жизни место рядом с важнейшими просветительными учреждениями!

Жаль только: жить в эту пору прекрасную
Уж не придется ни мне, ни тебе!

А все-таки только ради стремления к этому и стоит жить в театре теперь.

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА

[*1904—1905*] *

Работая в течение четырех последних сезонов в качестве очередного режиссера и члена Репертуарного совета, я считаю своим долгом представить Управлению императорских театров настоящие соображения ввиду того, что постановка дела в драматической труппе московских театров не стоит на высоте, соответствующей достоинству императорских сцен и повысившемуся уровню требований, предъявляемых обществом к театру.

Целый ряд причин обусловливает это грустное состояние театра, и я беру на себя смелость перечислить эти причины и просить ваше высокоблагородие представить эту записку на усмотрение его превосходительству господину директору императорских театров.

Положение драматической труппы московских императорских театров является в настоящее время в высшей степени дезорганизованным. Я решаюсь выяснить все причины, которые, по моему мнению, вызывают это положение, и те меры, которые должны быть безотлагательно приняты для улучшения дела, вернее, для спасения репутации Малого театра, бывшего так долго, до конца девятидесятых годов, первым русским театром, а теперь представляющего из себя только тень своего славного прошлого.

Конкуренция вновь открывшихся частных театров выдвинула такие стороны всей постановки сценического дела, которые только смутно сознавались до того времени, когда публика увидела, что ей дают то, чего ей давно хотелось. Эта же конкуренция вызвала радикальное изменение на многое взглядов не только общества, но и самих театральных деятелей, хотя далеко не всех. Не колеблясь, я себя причисляю к этой меньшей категории и с полной откровенностью, вызываемой лишь интересами дела, ошибочными признаю все те взгляды, которые мне казались че-

тыре-пять лет тому назад бесспорными. В большинстве этих изменившихся взглядов причина их изменения лежит не в их существе, а в том, что проведение их на практике обставлено такими условиями, при которых любой верный взгляд должен оказаться не спасительным, а гибельным для дела.

Я прошу Управление, которому я беру смелость представить эту записку, разрешить мне коснуться всех сторон дела Малого и Нового театров совершенно свободно. Только тогда, когда я буду вправе указывать на настоящее, действительное положение вещей, я могу принести хоть какую-нибудь пользу делу. Я вынужден буду здесь коснуться даже лиц, называть фамилии, указывать на те стороны дела, которые выходят за рампу, переходить со сцены в зрительный зал. Я в эти шесть последних лет с напряженным вниманием вглядывался в постановку драматического дела в императорских московских театрах и считаю *неразрывными* условия, в которых находился зал, с условиями, в которых находится сцена.

I. Касса, коридоры, зал

1. Публика испытывает от настоящей системы продажи билетов огромные неудобства. Первое и главное из них — невозможность, находясь в театре на спектакле, купить билет на завтра, на послезавтра, на любой день репертуара. Все кассы, кроме кассы продажи билетов на уже начавшийся спектакль, — закрыты. Все театры мира знают, что главная продажа на следующие дни происходит в антрактах идущего спектакля, под его впечатлением и благодаря тому, что касса под рукой, не надо ехать на следующее утро, отрываясь от службы, от дела, терять час времени и нести расходы на извозчиков или посыльных. Я участвовал более чем в двадцати поездках по провинции летом в качестве одного из пайщиков и везде от трети и до полсбора на следующие спектакли получалось от продажи в антрактах. Я знаю от множества, громадного, подавляющего множества москвичей, что в обществе прямо царит злоба на то, что на спектакле нельзя купить билета на следующий, что многие нарочно не ходят в театр именно поэтому. Необходимо усилить на четыре продавщицы штат кассирш, что составляет на оба театра не более 120—150 рублей в месяц, держать предварительные кассы открытыми по вечерам. Прибавление к сборам *одной недели* окупит годовой оклад добавленного состава. Второе неудобство теперешней продажи билетов заключается в том, что военные льготные билеты находятся в общей сумме билетов, и, пока они не проданы, нельзя публиковать на афише «билеты все проданы». А что это имеет огромное значение для публики,

для пьесы, для всего положения театра в глазах общества, конечно, Дирекции хорошо известно. Необходимо распоряжение Дирекции об обязательном печатании на афишах, когда остаются лишь льготные билеты: «все билеты, кроме льготных, проданы».

2. Коридоры, примыкающие к ложам вообще и особенно бенуара, и двери в зрительный зал — источники невероятного шума, стука и скрипа. Все посетители лож, стрепонтенов, балконов и рядов кресел, примыкающих к дверям, не слышат начала акта пока не утихомирится ходьба по коридорам, стук и скрип дверей, входы и выходы публики, капельдинеров и т. п. Необходимо устлать эти коридоры и проходы в зале толстыми, заглушающими шум коврами, а двери в зал и ложи снабдить приспособлениями к бесшумному затвору. Часто пьеса гибнет от того, что большинству не слышно экспозиции, большинство не понимает, в чем дело. Как ни был бы хорошо написан первый акт, он в Малом театре *никогда* не имеет успеха, потому что для большинства лож, партера, балконов и галлерей стук, шум, говор в коридорах делают текст недоступным. В качестве очередного режиссера мне приходилось, за неимением мест, всегда смотреть мною же поставленную пьесу, на 15—18 репетициях которой я бывал, которую знаю чуть не наизусть, из так называемого прохода в кресла, и я никогда не мог разобрать более половины того, что говорится, из-за безобразного стука, шума, визга дверей, скрипа полицейских и капельдинерских шагов. Играя, я вынужден бывал форсировать свой громкий голос в первом акте до напряжения; то же приходилось мне не раз слышать и от других артистов.

3. Главный недостаток самого зала Малого театра, превосходного в акустическом отношении, заключается в том, что, во-первых, между первыми рядами кресел и сценой установлены безобразные пульты оркестра, сидят музыканты, входящие и выходящие во время действия, торчат шейки виолончелей и контрабасов, литавры лежат на выступе сцены за рампой, чуть не перед самой директорской ложей. Все это мелочь, но это так некрасиво, так неприятно, так мешает иллюзии сцены, так раздражает глаз, так портит декорации, всю раму, в которой происходит действие, что перенесение оркестра в другое место настоятельно необходимо. И это место есть. Понизить оркестр по условиям Малого театра нельзя. Но будет ново, оригинально, красиво, если оркестр поместить там, где теперь галлерея, имеющая всего 130 мест, дающая всего около 40 рублей в вечер. Если вместо оркестра, перенесенного туда, устроить только два ряда кресел, по 19 кресел в ряду, если продавать их по ценам второго ряда, то-есть по четыре рубля, то это составит $38 \times 4 = 152$ рубля, или свыше 100 рублей прибавки к сбору.

Эта прибавка даст возможность несколько понизить цены на купоны 1-го и 2-го ярусов с таким расчетом, чтобы цены на купоны 2-го яруса довести до цен теперешней галлереи и дать публике дешевых мест за прежнюю цену лучшие места. Я не буду входить в подробные исчисления, но совершенно ясно, что сто двенадцать рублей барыша на двух рядах кресел, разложенные на 120 мест купонов 2-го яруса, дадут возможность понизить эти места хоть до нуля. Значит, *без всякого уменьшения сбора,* скорее — с увеличением его на несколько десятков рублей, можно перенести оркестр на место галлереи. Это представляет следующие выгоды: а) между публикой и сценой нет целого установления, разрушающего иллюзию сценической картины, б) звуки сверху для *антрактной* музыки являются только желательными и смягченными, г) если музыка должна сопровождать действие, то публика, сидящая к ней спиной, получает большую иллюзию (в пьесах волшебного характера), д) для закулисной музыки все равно приходится переносить инструменты за сцену, и, что перенести по верхнему коридору прямо через библиотеку, что по узким проходам теперешнего расположения, — разницы не составит и е) теперешняя галлерея будет за ту же цену помещена удобнее и ниже, чем в существующей коробке. Главное же, оркестр, о полном упразднении которого не раз поднималась речь в драматическом театре, имеющий в нем лишь служебное, *третьестепенное* значение, не будет занимать *первенствующего* места. Ведь даже в оперных театрах оркестр настолько понижен, что не занимает места между глазами публики и сценой, а в образцовом императорском драматическом театре он во весь рост со всеми своими атрибутами стоит между сценой и публикой. Насколько выиграет от этого публика и рама сцены, — очевидно. Пение же под оркестр в драме есть уже невоскресимая старина.

Второй недостаток зала Малого театра заключается в избытке лож. Вся жизнь сложилась теперь так, что ложи являются наиболее пустующими во всех театрах. Антреприза Художественного театра превосходно поняла это и на общее число 1 198 единичных платных мест отвела всего (во всех ярусах) платных 22 ложи: 4 — бенуара, 14 — бельэтажа (чаще всего пустующих) и 4 — верхнего яруса. В Малом театре на 663 единичных платных места 58 платных лож. Иначе число лож в процентах — в Художественном театре менее двух процентов, в Малом более восьми процентов, то-есть ложи в Малом театре в четыре раза, если не больше, превышают потребности времени. Необходимо часть лож бельэтажа обратить в единично продаваемые кресла балкона бельэтажа, то-есть осуществить то, что иногда уже практикуется на деле в виде продажи лож купонами.

Это давно в ходу даже в таких театрах, как парижская Большая опера, где иначе ложи не продаются даже одному лицу, как купонами. То же необходимо сделать и в двух верхних ярусах, где цены и на единичные места слишком высокие. Увеличение числа мест может легко покрыть понижение в цене, без понижения общего сбора.

Третий недостаток заключается, скорее, в раме сцены, чем в самом зале, но ввиду того, что эта рама неподвижна, ее нужно отнести к зале, а не к сцене. Размалеванное полотно так называемых сукон, неподвижных первых кулис, открывающихся вслед за поднятием занавеса, — это самая неблагодарная рама для всей сценической картины. При том высоком совершенстве, до которого дошла декоративная часть Малого театра, эта рамка наполовину отнимает всю красоту, всю прелесть этих действительно художественных работ. Пусть эти сукна будут из мореного дуба, из складок льняного полотна, из подделок под красное дерево, из чего угодно, лишь бы не малеваная холстина. Рамка для декораций — это платье для женщины. Наша красавица — декоративная часть — уродливо одета. Шишка будки [суфлера] — неизменная и непоправимая — может и должна быть изящной работы, а не покрытая лоскутом отдельно вылезающей из рамы парчи. Сдвижные, уменьшающие сцену сукна должны быть тоже из материи, дающей складки, красивой и мягкой, дающей впечатление красивой рамы.

На этом я должен кончить ту часть моей записки, которая не касается *сцены* Малого театра, но отражается на ее судьбе в сильнейшей степени. Поэтому я и решился коснуться вопроса, который, в сущности, не относится непосредственно к предмету моей записки, но влияет на него разрушающим образом. Публика видит, что о ней не заботятся, ее не любят, не дают ей удобств и уюта, и сама переносит свою любовь на театр, где встречает заботливость и радушие, не прощает ни малейшего промаха нашему театру, прощая другим театрам вдесятеро большие, идет в театр только тогда, когда какой-нибудь особенно крупный, особенно выдающийся успех гонит ее туда, чуть не насильно, заставляя ее забывать все неудобства приобретения билетов, шума и скрипа, торчащего перед ней неопрятного и ненужного оркестра, некрасивой рамы сцены, неудобства и дороговизну лож. Между тем сделать все, что я беру на себя смелость предложить, во-первых, не потребует никаких коренных реформ и особых ходатайств, во-вторых, требует сравнительно пустых затрат, наконец, в-третьих, может быть произведено в течение одного-двух месяцев без торопливости, легко и свободно. Зная, как относится московская публика к этим неудобствам, я могу смело сказать, что велика будет ее благодарность.

II. Внешние условия сцены

Я отношу к внешним условиям сцены: 1) освещение и 2) всю монтировочную часть. Первое — в высшей степени недостаточно. Невозможно на нашей сцене получить впечатление яркого солнечного дня, *яркой* лунной ночи. Павильоны всегда погружены в глубокую темноту. Зрение зрителей напрягается, лица актеров пропадают, красота декорации наполовину уменьшается. Как усилить количество и силу света в Малом театре, я не знаю, это вопрос техники. Но увеличить *необходимо*.

Второе: вся монтировочная часть состоит, как известно, из декораций, мебели, бутафории, костюмов и гримов. Необходимо разобраться в каждой области отдельно, рассмотреть недостатки и достоинства каждой.

Декоративная часть, кроме павильонов, самая сильная сторона нашей монтировочной части благодаря участию крупных художников кисти, призванных к этому делу господином директором. Но их, именно как художников, больше всего интересуют постановочные пьесы, а пьесы жизненного современного характера, главное, комнаты, обыкновенно очень однообразны по своим планам и бедны стенами. Даже обои теперь гораздо изящнее и богаче тонами, чем тона стен в комнатах Малого театра. Двери и окна в них были новостью против холщевых дверей недавнего прошлого, но до того грубой плотничьей работы, так узки, так не пригнаны, что сравнительно с другими театрами мы стоим не выше, как это следует, а много ниже. То же надо сказать о каминах, грубых и однообразных, а особенно о крашеных полотнах, изображающих паркеты. Вообще пол, не покрытый ковром, ужасен в Малом театре. Между тем вопрос о паркете решается в высшей степени просто и дешево. Вращающийся круг сцены имеет 12 аршин радиуса. Площадь его около 360 кв. аршин. За него декорации комнат не заходят, кроме как на авансцене. В фигуре авансцены — 60 кв. аршин. Итого нужно всего 420 кв. аршин линолеума, чтобы обить отдельно весь круг и отдельно фигуру авансцены. Считая даже все 500 кв. аршин (80 на фигуру круга добавочных) и считая линолеум первого сорта, по 2 рубля 55 коп. аршин, трехаршинной ширины, самый дорогой (см. прейскурант Мюр и Мерилиз), мы получим расход $166 \times 260 = 430$ рублей на все устройство паркета в Малом театре. Считая, что этот линолеум придется менять даже раз в два года (а не в четыре-пять лет, как везде), максимальный ежегодный расход на это выразится в сумме 215 рублей — вероятно, много меньше цены тех холщевых паркетов, которые рисуются ежегодно по нескольку штук и не годятся после двух-трех раз. В пожарном отношении линолеум ста-

вится в обязательство пожарной комиссией. Люков во вращающейся сцене Малого театра нет, а если и понадобятся, то вырез сделать легко. Сукна для изображения земли, все половые декорации (траву, снег) стлать на него так же легко, как на доски, о коврах нечего и говорить. На репетициях можно покрывать пол для сохранения его блеска теми же старыми холщевыми паркетами. Моется простой водой и, в случае потери блеска, натирается простым воском. Все это, чего нет проще. А впечатление настоящего паркета, без которого теперь даже в глухой провинции нет 300-рублевых квартир, — полное...

* * *

Режиссерское управление является раздробленным между целым рядом лиц и учреждений, не подчиненных друг другу в порядке дисциплины, и от этого вся сложная машина постановки, начиная с момента искания пьес для репертуара и кончая составлением текущего двухнедельного репертуара, разбита между множеством властей, не объединяемых порядком взаимной подчиненности; кроме того, сплошь да рядом одно и то же дело делается двумя, тремя и более независимыми друг от друга лицами, вступающими в пререкания, что роняет авторитет в глазах труппы и лишает все дело какой-либо определенной физиономии. В самом деле, попробуем проследить, как составляется репертуар сезона в Малом и Новом театрах, репертуар в широком смысле этого слова, то-есть отыскание и выбор пьес, распределение в них ролей, порядок постановок в сезон, руководство репетициями, согласование декоративной и обстановочной части с внутренним смыслом пьес, наконец, составление ежедневного репертуара.

1. *Как отыскивается* хорошая пьеса? Приятно, когда она появляется сама, но это бывает редко: большею частью выдающиеся пьесы всеми мерами и средствами, чистоплотными и нечистоплотными, захватываются частными антрепренерами, примером чего могут служить: а) история с пьесами Чехова, достаточно известная, б) история с пьесой «На дне», которую необходимо рассказать. Еще задолго до запрещения пьесы Горького к постановке на императорской сцене, в мае 1902 года, в Нижнем, я нарочно познакомился с Горьким и получил его категорическое обещание в августе прислать мне пьесу «На дне» для ознакомления с нею Управления и Совета. Но в июле один из директоров частного театра едет в Арзамас, где живет Горький, и в августе я не получаю от Горького уже ничего. Пьеса идет на другой сцене Москвы, хотя Горький ничего не имеет против казенных сцен, что подтверждается его полной готов-

ностью поставить ту же пьесу в Александринском театре в Петербурге. Лишь независящие обстоятельства помешали этой постановке. в) Пьеса Найденова «Дети Ванюшина» просто никому не была известна и сразу попала к Коршу уже совершенно чистоплотно. А его пьеса нынешнего года, уже нашумевшая в Петербурге, — «Авдотьина жизнь» — была мне им прямо предложена в октябре этого года, но он же мне сказал, что боится «множества инстанций». *Я, насколько был вправе*, успокаивал его и на другой же день сообщил о его предложении г. заведующему репертуаром. Между тем и до сих пор неизвестно, где пойдет в Москве эта, говорят, превосходная пьеса. В начале декабря я был в Петербурге и просил известить находящегося в Киеве Найденова, что, *по моему мнению*, Дирекция с особенной охотой поставит его пьесу. Ответа я еще не получил, но и это робкое заявление я решился сделать на свою личную ответственность, так как не вправе говорить от имени Дирекции более определенно, ибо существуют должности и учреждения, которые могут меня выставить действовавшим вполне самозванно. Конечно, это совершенно верно, но я предсказываю, что «Авдотьина жизнь» ускользнет от нас, как и много других пьес. г) Сейчас предлагают *купить* новую *комедию* (а не драму) Шницлера. Кто может это решить? Иначе, кто войдет с представлением к его превосходительству директору, заведет переговоры с автором, найдет переводчика и так далее? Итак, первый момент — *отыскание пьесы* — находится в неопределенном состоянии. Проследим остальные.

2. *Как выбирается* пьеса? Пьеса на императорскую сцену попадает в высшей степени случайно. Самый употребительный способ — это присылка пьесы кому-нибудь из главных артистов. Как он ни отговаривается, что от него ничего не зависит, что для пропуска пьесы есть целый ряд установлений и лиц, в виде заведующего репертуаром, главного режиссера, Литературно-театрального комитета, Репертуарного совета и т. д., наконец, Управления, которое окончательно решает «да» или «нет», — все-таки автор, известный или неизвестный, но всегда запуганный таким количеством инстанций, просит артиста провести его сквозь этот очарованный лес. Тогда артист пишет ему прошение в Литературно-театральный комитет и передает пьесу в Репертуарный совет. С этого момента кончено! Автор переносит свое озлобление (что случается очень часто) или свою благодарность (что бывает много реже) на этого артиста. Он делает его как бы ответственным за все: за прием или неприем пьесы, за время ее постановки, за распределение в ней ролей, даже за ее успех или неуспех. Этот порядок вполне естественный: артист постоянно на глазах и на афише, его легко найти, он в

силу этого как бы обречен на ответственность. Это не имело бы никакого значения, кроме неприятности для артиста, если бы репертуар составлялся хорошо. Но жалобы на бедность и скудость репертуара вполне основательны; еще более основательны другие, уже вполне серьезные обвинения: репертуар Малого и Нового театров *случаен*, лишен определенной *окраски*, руководящей основной *идеи*. Если бы не некоторые указания г. директора Репертуарному совету, занесенные в протокол от [1] сентября 1903 года, его характер был бы окончательно неопределенным. И это зависит исключительно от хаотического состояния, в котором находится выбор пьес для сезона. Во-первых, Репертуарный совет и Литературно-театральный комитет представляют собой две инстанции, взаимно друг друга исключающие. Запрещение Литературно-театральным комитетом пьесы, выбранной Репертуарным советом, сводит авторитет Совета к нулю. Отклонение Репертуарным советом пьесы, одобренной Литературно-театральным комитетом, уничтожает всякое практическое значение Комитета («Дядя Ваня», «Опавшие листья», «Ирис», «Одинокой тропой» и пр.). Репертуарный совет состоит только из актеров, Комитет — только из профессоров и одного драматурга. Мое назначение в Литературно-театральный комитет в Москве, хотя в качестве драматурга, все-таки установило какую-то связь между этими двумя учреждениями. Но в Петербурге, где такого примера нет, Репертуарный совет и Комитет находились в вечной оппозиции до прекращения деятельности первого, и я не могу отделаться от мысли, что одной из *главных* причин, вызвавших закрытие Совета в Петербурге, была именно эта взаимная оппозиция. Во-вторых, должность заведующего репертуаром есть уже третья самостоятельная инстанция при выборе пьес, находящаяся в той же оппозиции с Советом и Комитетом, в какой оба эти учреждения состоят взаимно. Наконец, в-третьих, существует еще главный режиссер, который состоит членом Совета, а подчинен заведующему репертуаром, и в случае разногласия Совета и заведующего его положение становится в высшей степени неопределенным. Между тем *главный режиссер* для труппы есть главный *художественный* руководитель, как заведующий репертуарной частью главный *администратор* труппы, и по самому смыслу должности главный режиссер не может не быть важной четвертой инстанцией при выборе пьес, хотя бы косвенно. В жизни театра главный режиссер играет слишком значительную роль de jure, чтобы de facto не влиять на состав репертуара. Итак, прямо или косвенно,

[1] Пропущено в рукописи. — *Прим. ред.*

но *два* учреждения и *два* лица, а всего *четыре* силы влияют, каждая самостоятельно, своими средствами и путями, на официальный выбор пьес для сезона. Неофициальных влияний еще больше, но о них речь впереди. Пока же мы видим лишь следующую картину: *четыре* официальных учреждения и должности работают над *одним* вопросом — составлением сезонного плана. Репертуарный совет представляет Управлению план постановок. Комитет одобряет или не одобряет пьесы. Заведующий репертуаром представляет, вероятно, свои соображения. Главный режиссер — свои. Кроме того, оба эти лица осуществляют в сезоне выработанный Советом план, а практика есть три четверти всякой теории. И ни одна из этих сил не является ни в полной мере уполномоченной, ни в полной мере ответственной; эти учреждения и должности не являются связанными какой бы то ни было дисциплинарной иерархией. От этого происходит невозможность установить, кто же, наконец, ответственен за тот или иной выбор такой-то пьесы, за то, что такая-то не вошла в репертуар, за то, что такая-то, будучи утверждена Управлением, выпала из репертуара и т. д.? От этого происходит, что театр утратил свою физиономию, что репертуар является случайным, не объединенным никакой общей идеей.

В том же параграфе необходимо коснуться и того, каким путем происходит самая важная работа — ознакомление с пьесой в Репертуарном совете. Один читает, остальные слушают. Затем идет обсуждение пьесы. Таким образом, прочитывается несколько десятков пьес, и из них, путем баллотировки, выбираются те семь-восемь постановок, которые входят в состав сезона.

Дело сцены — дело сложное и в высшей степени живое. Пьеса в чтении может быть очень интересна и оказаться на сцене вялой, скучной, слабой. Иногда причины этого в ней самой, иногда в исполнении, иногда в общественных вкусах, модах и влияниях, иногда в чисто внешних обстоятельствах. Иногда пьеса яркого определенного тона в чтении *одним* лицом утрачивает интерес в изображении *многих*, иногда обратно. Иногда чтец сообщает пьесе свой личный колорит, помогающий или вредящий впечатлению. А впечатление всегда лежит в основе голосования за или против. Не нарочно же выбирают люди плохие пьесы?

Необходимо, чтобы в общих заседаниях Совета обсуждались только пьесы, прочтенные каждым членом наедине, дома. В этих чтениях каждый будет в состоянии нарисовать себе, как эта пьеса выйдет на сцене в том или другом исполнении, и обсуждение должно состоять в оценке пьесы и в оценке ее сце-

нического воспроизведения, в разборе, насколько она соответствует общему характеру театра, запросам общества, силам труппы. Этого сейчас нет. То же происходит и в заседаниях Комитета.

Таким образом, мы видим, что существующая многочисленность учреждений, разрабатывающих план сезона, не связанных общей дисциплинарной последовательностью, и порядок ознакомления с пьесами не дают возможности требовать с кого-нибудь ответственности за интерес сезона. Да и трудно ее требовать, потому что всякая ответственность предполагает и известную сумму власти, а власти этой или нет в нужном объеме или она парализована и тоже крайне ограничена властями.

3. *Как распределяются* роли? Под распределением ролей я подразумеваю четыре главные функции режиссерского управления: 1) распределение ролей в пьесе для того, чтобы она была возможно лучше исполнена, 2) использование с возможным блеском лучших сил труппы, с одной стороны, а с другой — возможное сбережение этих дорогих нервных сил от ненужного утомления, 3) развитие молодых сил, проявляющих, кроме молодости, еще и другие, более ценные свойства, наконец, 4) приискание со стороны исполнителей на важные роли в желательных пьесах и пополнение труппы артистами важных амплуа.

Такое раздробление отдельных частей одного и того же дела, конечно, не может служить пользе театра. Так, например, если Репертуарный совет выбрал бы пьесу, где на важную роль нет в труппе артиста, и предложил бы г. заведующему этот вопрос на рассмотрение, то фактически включение или невключение данной пьесы в репертуар и удачное или неудачное ее распределение было бы в руках г. заведующего, а не Совета. Между тем успех или неуспех пьесы, выбранной Советом, лежал бы все-таки на его ответственности. И с другой стороны, если бы, например, г. заведующий ангажировал артиста, а Совет, распределяя роли, не дал бы вновь приглашенному артисту такой работы, где он бы мог показать свое дарование, то ответственность за неуспех артиста легла бы на заведующего, тогда как причина его лежит, в сущности, в Совете. Любого артиста с большим дарованием можно в два-три года свести на-нет точно так же, как любую прекрасную пьесу похоронить неудачной раздачей ролей.

Оставим пока в стороне это новое доказательство невозможного для дела разбития задач одного порядка между разными властями или полувластями, так как впереди мы часто будем с этим сталкиваться, и вернемся по порядку к составным частям распределения.

В Репертуарном совете вопрос о распределении ролей раз-

решается таким порядком: сначала избирается очередной режиссер, который вступает в соглашение с автором и представляет свой план распределения Совету. Совет обсуждает подробно и затем баллотирует закрытой баллотировкой записками каждую роль отдельно. Может быть, в этом баллотировании много справедливости, но пока толку для пьес выходило мало. По многим причинам, обсуждение, до баллотировки, кто подходит к данной роли, не может быть производимо вполне свободно, прежде всего по самой психологии этого акта. Говорить в глаза артисту с именем и талантом: «Вы к этой роли не подходите» — это уже не спокойное выполнение задачи; распределить пьесу получше — подвиг гражданского мужества. Совершать же подвиги дюжинами под силу разве Геркулесу, а не членам Репертуарного совета, да и не каждому члену. К чести Совета надо сказать, что он часто проявлял большое мужество, но все условия, при которых совершается распределение ролей, делали это мужество бесполезным, а пьесы, в большинстве, раздавались не так, как следует, даже в главнейших ролях. Правда, этому много способствовало и то, что труппа наша велика, но очень неполна, что сплошь да рядом приходилось при обсуждении распределений стесняться разнообразными соображениями, не имеющими ничего общего с интересами дела, щадить самолюбия и многие другие, более глубокие чувства присутствующих членов.

Но главное, что мешало ходу дела, это то, что Совет, как учреждение коллегиальное, не мог, так сказать, создать своей фантазией картину целого сезона, не мог сказать: вот какие пьесы, в каком распределении, в какой последовательности дадут сезону такой-то характер. Если бы он был в состоянии это сделать, были бы тогда у него и основания возражать против тех или других влияний или желаний отдельных лиц и групп. Не имея же перед глазами этой картины, Совет в своих спорах и обсуждениях не мог опереться на что-либо прочное. Конечно, такой-то не испортит роли, такая-то украсит пьесу своим участием, — и в конце концов сезон превращается в мозаику, лишенную определенного колорита, иногда удачную, иногда неудачную, но всегда пеструю. Совет, в силу своей многочисленности и коллегиальности, забывал всегда, что как ни стремились к абсолютной справедливости, с одной стороны, или к удовлетворению самолюбия и жажды играть — с другой, все-таки было, есть и будет *ядро* труппы, составляемое известной группой лиц; что из этого ядра неизбежно, как бы математически, одни постепенно выбывают, хотя бы оставались в труппе, другие прибывают; что, конечно, в связи с этим ядром необходимо выбирать пьесы, но, с дру-

гой стороны, необходимо, чтобы те пьесы, которые отвечают художественным запросам общества, видоизменяли бы и состав этого ядра труппы, влияя на развитие молодых дарований и притягивая их в число центральных сил. Совет в своем составе был слишком близок к целому ряду второстепенных вопросов и, говоря по правде, из-за деревьев не видел леса. Как ни грустно в этом сознаться, но это так. По мысли г. директора императорских театров, Совет являлся учреждением *совещательным*. Действительно, артистам, художникам и знатокам своего дела нельзя отказать в законном праве — высказывать свои взгляды и желания относительно того, что им хочется играть. И это право всегда выражалось и будет выражаться косвенно — принятием ролей или отказом от них, несмотря ни на какие штрафы и взыскания. Нельзя отнять у артистов и влияния на распределение ролей. Это всегда выражалось и будет выражаться в том, что главные актеры и актрисы заявляли, что с такими-то им удобно, с такими-то неудобно играть. Поэтому Репертуарный совет является только гласным и признанным выражением того, что делалось раньше негласно и признавалось лишь по степени влиятельности артиста или близости его к режиссерской власти, или авторскому праву раздачи ролей. Но необходимо, чтобы какой-нибудь властью — властью ли заведующего репертуаром, властью ли главного режиссера — желания главных артистов относительно пьес и их распределения подвергались критике и проверке, необходимым изменениям и согласованию с общими задачами театра. Чтобы все личное или ошибочное подвергалось тщательному и авторитетному пересмотру власти, хорошо уяснившей себе задачи театра, силы труппы, цели и программы Главного управления императорских театров. Только тогда, когда желания и мнения главных сил труппы будут собраны в одних авторитетных и властных руках лица, знающего дело, следящего за его развитием, умеющего образовать и слить в могучее целое лучшие элементы труппы, с любовью и настойчивостью провести свои задачи, привлечь лучших авторов и актеров, — только тогда Репертуарный совет, теперь полувластный, полубезвластный, полный горячей жажды принести пользу делу, а с другой стороны, изобилующий недостатками и слабостями, — только тогда он явится действительной помощью этой объединяющей власти, на которую и должна лечь ответственность за выбор пьес, за состав труппы, за все спектакли в общей их картине перед главным руководителем всех императорских сцен. Выслушав все мнения, свободно и открыто высказанные, главных, молодых и старых, но способных к делу артистов, он должен разобраться в раз-

норечивых часто мнениях и принять те советы, которые ведут на плюс, а не на минус. Тогда только и может быть осуществлено и правильное распределение ролей в пьесах, и правильное участие лучших артистов в спектаклях, и образование новых талантов путем *создания* артистов и пополнения труппы. Нельзя же считать, что сделано все для *создания артиста или артистки,* если им дана одна-две роли, иногда не подходящие к их дарованиям, иногда в плохих пьесах, иногда просто несчастливо сыгранные, а затем период разочарований и полного забвения, что когда-то Юлия или Гамлет с захлебыванием провозглашались надеждами театра и восходящими звездами... Надо систематически из сезона в сезон разрабатывать артиста и укреплять его в мнении публики. Надо верить в него не семь дней, а семь лет, не ругать его на всех перекрестках, а любить вместе с театром. Надо относительно уже создавшихся репутаций уметь беречь их имя и помнить их славу. Только тогда можно завоевать себе авторитет в глазах труппы и поднять театр.

4. В каком *порядке* идут у нас пьесы? Это очень важный вопрос, который оставляется безо всякого внимания. Весь сезон должен быть составлен с особой заботливостью и так, чтобы план расположения пьес удовлетворял бы целому ряду условий. Например, труднейшие и интереснейшие пьесы должны ставиться в октябре и в ноябре, во-первых, чтобы перед ними в случае успеха был весь сезон, во-вторых, чтобы труднейшую и ответственнейшую свою работу артисты могли выполнить со свежими силами после летнего отдыха. Необходимо считаться с известным разнообразием в репертуаре, с чередованием драмы с комедией, постановочных пьес с современными, оригинальных с переводными. Надо считаться, наконец, с целым рядом условий, которые трудно подвести под общие рубрики, но которые указываются самим ходом дела.

5 и 6. Как *репетируются* у нас пьесы, то-есть как готовятся спектакли, и в *каких отношениях* между собой *находятся репетиции со всей монтировочной частью?* Эти два вопроса надо разобрать с особенным, тщательным и мелочным вниманием, потому что эта сторона сценического дела самая важная и существенная. Надо разобрать их непременно вместе, так как они неразрывно связаны друг с другом... [1].

---

[1] На этом рукопись обрывается. — *Прим. ред.*

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ДИРЕКТОРУ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ *

1907 (?)

Некоторая отсталость Московского Малого театра констатируется как Управлением императорских театров, так и крупнейшими представителями императорской московской драматической труппы, несмотря на то, что Дирекция, вместе с артистическими Советами (репертуарным, а затем режиссерским и очередными режиссерами), прилагает все силы для подъема репертуара, постановки и исполнения.

С 1882 года ряд реформ Управления императорскими театрами ясно указывает на неослабевающее стремление Дирекции улучшить дело, поднять общий уровень исполнения и очистить репертуар, который до 1882 года был загроможден оперетками, мелодрамами, фарсами и переделками. Но до 1898 года недостаточно твердо проведенная в жизнь реформа 1882 года создала за шестнадцать лет в Малом театре такое положение, что наряду с прекрасными пьесами классического и современного репертуара — отечественного и иностранного — ставились и загромождали сцену пьесы низкопробного достоинства. Наряду с десятком действительно первоклассных артистов и пятнадцатью-двадцатью полезными и преданными делу людьми труппа переполнялась актерами, не стоящими на высоте требований, предъявляемых к императорской сцене. Наряду с несколькими богатыми постановками большинство пьес ставилось с монтировочной стороны крайне небрежно, с режиссерской стороны — халатно и неталантливо, а с художественной стороны — с устарелыми приемами декоративной части, отставшей и застывшей в отживших формах живописи.

Это положение особенно ярко выразилось к 1898 году, когда изменился личный состав Московского управления. С тех пор и до настоящего времени работа над усовершенствованием дела пошла напряженным и непрерывным ходом. Учреждение артистических Советов, категорически поставленная

директором программа репертуара, в которой на первом плане стояло систематическое, из сезона в сезон, включение в репертуар пьес античных, классических (иностранных и русских), пьес новых течений западной драматургии и лучших русских современных пьес, передача постановок в руки очередных режиссеров, усиленные заботы об улучшении монтировочной части и, наконец, привлечение крупных художников к декоративной работе — все это вместе взятое является огромным шагом вперед сравнительно с тем положением, в каком Малый театр находился в 1898 году.

Однако все эти меры, давшие крупные художественные результаты, не дали подъема общественного интереса к Малому театру и не достигли своей главной цели — создать из этого старинного русского театра театр, отвечающий высоте современных художественных запросов. Чувствуется в нем несомненная отсталость от растущей кругом жизни и отсутствие того духовного напряжения творческих сил художников, без которого немыслим прогресс и процветание искусства.

Чем это объяснить?

Причина этого лежит в том, что театр, поставленный хотя бы и в самые лучшие условия, может дойти до высокого совершенства лишь при тех условиях, при каких развивается и отдельная личность художника. По своей природе театр, во всей своей совокупности, есть не что иное, как *коллективный художник*. Начиная с артиста и кончая последним плотником, все сливается в *одно лицо, в один объединенный организм*, и он, этот организм, подчиняется тем же законам развития, каким подчинен и индивидуальный художник.

Возьмем живописца, рисующего картину. Все, что ее касается, начиная с замысла, — ее письма, выбора холста и красок, размера, даже характер рамы, — словом, все до последней мелочи находится во власти художника. Он ее задумывает, пишет, он ее продает. От нее зависит как его художественное удовлетворение, так и вся материальная жизнь художника — его слава, имя, богатство. И все эти побудительные причины, начиная с высших и кончая самыми низшими, вроде материальной зависимости от успеха картины, — все это создает в художнике внутреннее напряжение творческих сил, без которого не может быть полного совершенства искусства.

И по моему глубокому убеждению, театр может исполнить свое назначение только тогда, *когда он будет в руках самих артистов, находящихся от него в полной зависимости и даже со своей материальной стороны*. Тот принцип, который лежит в основе постановки дела в императорских театрах, заклю-

чается в том, что артисты, обеспеченные заранее каждый своим жалованием, безо всякой зависимости от успеха дела, без всякой власти над ним, все-таки чувствуют себя *наемниками*, обязанными делать свое дело по *договору*. От этого и получается такое положение дела, что несколько крупных артистов и несколько отдельных лиц, хотя и не первоклассного таланта, но преданных делу по убеждению, выбиваются из сил в своей работе, но общая безучастность, развившаяся во всей подавляющей массе остальных наемных художников и нехудожников, парализует силы первых и создает в них представление о невозможности двинуть все дело вперед, и вызывает в них при всех благоприятных видимых условиях ту апатию, тот внутренний застой, которые нельзя не констатировать.

Совсем другое получается, когда художник явится хозяином дела, находящимся в полной не только моральной, но и материальной зависимости от него, его продуктивности и работоспособности. Поэтому единственной формой, при которой может вырасти Малый театр в настоящий государственный художественный институт, есть форма *субсидируемого театра, переданного в полное ведение самим артистам*. Ни наука, ни искусство не могут свободно развиваться без материальной поддержки со стороны государства, что доказывается всеми научными и художественными учреждениями всего мира и во все времена, но ни наука, ни искусство не могут, с другой стороны, достигнуть полного развития при условии наемного художественного труда и отчуждения художников и их личных интересов — как моральных, так и материальных — от руководства всем делом.

Нельзя не указать на одну практическую иллюстрацию высказанного положения. Когда артист и чиновник сталкиваются на арене художественной работы, да еще в таких взаимоотношениях, что мир артистический *подчинен* миру служебному, который по всему своему складу обязан быть и есть представитель сухости и деловитости, то получается то же самое, что получилось бы, если бы во главе департаментов стояли бы артисты, а чиновники были бы им подчинены. Между ними, как это и наблюдается в театре, могли бы установиться довольно определенные отношения, основанные на взаимном уважении и дисциплине, но эти отношения неизбежно вызвали бы печальные последствия для самого дела, потому что *артист* не мог бы выполнять функции *чиновника* и был бы чужд по своей натуре и своему призванию тем требованиям, которые предъявляет деловая сторона жизни. Это же в обратном порядке замечается при администрировании художествен-

ного дела лицами служебного мира. Холодно и безучастно подчиняются артисты распоряжениям чиновника, холодно и безучастно идет все дело. Самое художественное напряжение артистов выражается только в виде мучительного старания, а не вдохновенного подъема. Этим духом добросовестного старания веет от императорских сцен, и вот отчего, несмотря на лучшие намерения Дирекции, блестящие таланты отдельных исполнителей, прекрасный репертуар последних лет и роскошь постановки, то и дело слышишь отзывы: «хорошо, но скучно и не то». Конечно, отдельные лица администрации по своему выдающемуся пониманию художественных задач вызывают горячее уважение артистов, но общий характер отношения от этого не меняется, да и такие лица представляют чистую случайность, хотя и отрадную.

Если принята будет идея субсидированного театра, то немедленно рождается вопрос: в какие отношения к министерству высочайшего двора станет это новое учреждение? В основу детальной его разработки, помещаемой ниже, должен прежде всего лечь *принцип высшего контроля директора императорских театров над ходом дела через одно уполномоченное лицо, при полном невмешательстве этого лица в самое управление делом.*

Ввиду важности вопроса представляется в высшей степени удобным произвести опыт образования субсидируемого театра из императорского Московского Малого театра, как находящегося вне постоянной резиденции высочайшего двора, конечно, с обязательством для нового субсидированного театра принять на себя все те обязательства относительно участия в придворных спектаклях и относительно возможного посещения в Москве этого театра особами императорской фамилии, какие ныне существуют для императорской московской драматической труппы.

Есть основания полагать, что в случае если министерство императорского двора найдет возможным произвести эту реформу в виде опыта относительно императорского Московского Малого театра, то главные артисты императорской московской драматической труппы соединятся с главными силами Московского Художественного театра, который приобрел заслуженную и громкую известность за последние годы, *в одно товарищество*. Состав его нижеследующий: Ермолова, Федотова, Лешковская, Садовская 1-я, Ленский, Южин, Рыбаков, Станиславский, Немирович-Данченко, Книппер-Чехова, Качалов, Правдин, Садовский 1-й, Федотов, Яблочкина, Лилина-Алексеева, Самарова, Москвин, Вишневский, Падарин, Лужский, Алексей Александрович Стахович и Вл. А. Нелидов

(двое последних входят в качестве администраторов дела). Эти лица входят в состав товарищества, приглашают еще до тридцати человек талантливейших актеров как обеих трупп Малого и Художественного театров, так и провинциальных театров. Осуществление этого соединения подвинет далеко вперед дело русского театра, всегда составлявшего предмет особых попечений правительства, и даст обществу, измученному событиями последних лет, то необходимое художественное умиротворение, в котором оно так нуждается.

Переходя к чисто материальным основаниям, вызывающим эту реформу даже по причинам денежной выгоды для правительства, необходимо обратить внимание на нижеследующий расчет [«расчет» в черновике отсутствует — оставлено для него лишь полстраницы.— *Вл. Ф.*].

Из всех общих соображений, изложенных в начале записки, и из представляемых цифровых данных получаются три вывода:

1 — императорский Московский Малый театр в своем настоящем положении не отвечает высоте художественных требований.

2 — приносит материальный убыток казне в размере 300 тысяч рублей в год

и 3 — создает на вечные времена ежегодный крупный расход, не поддающийся точному учету, на пенсии артистам.

Эти три вывода объединяются в один: очень дорогостоящее учреждение дает результаты, не окупающие затрат на него. Что надо сделать? Надо сделать опыт — преобразить хотя бы пока один из императорских театров, управляемых на общих основаниях, в самостоятельное художественное учреждение, субсидируемое правительством и несущее на себе не только моральную, но и в большей степени материальную ответственность.

Каким путем это совершить?

Прежде всего надо ликвидировать дело императорского Московского Малого театра.

Достоинство императорских сцен требует, чтобы эта ликвидация произошла на основаниях, соответствующих как высокому положению ликвидирующего учреждения, то-есть министерства высочайшего двора, так и заслугам артистов труппы ликвидируемого театра. Поэтому было бы желательным и справедливым произвести распущение артистического персонала на следующих основаниях, разделив артистов на четыре нижеследующие группы:

1. Артисты, составлявшие главнейшие силы и украшение труппы, как заслуженные, так еще не удостоенные этого высо-

кого звания. К этим артистам относятся: главный режиссер А. М. Кондратьев; заслуженные артисты: Ермолова, Федотова, Никулина, Музиль, Ленский; артисты, все время своей службы несшие весь главный репертуар: Лешковская, Южин, Рыбаков, Правдин, Садовские 1-е. Все эти лица сверх обычной пенсии в 1 140 рублей могли бы быть награждены монаршей милостью в виде добавочной пенсии по высочайшей воле.

2. Прослужившие ко дню ликвидации пятнадцать и более лет получают пенсию, как если бы прослужили полные двадцать лет. К этой категории относятся: Платон, Исаев, Акимов, Волков, Гарин, Греков, Дротов, Лазарев 1-й, Лазарев 2-й, Носов, Политковский, Падарин, Панов, Парамонов, Славин, Ланской, Таланов, Тарасенков, Худолеев, Яковлев, Федоров, Федотов; артистки: Бирилева, Берс, Балкашина, Великанова-Ромазанова, Гельденталь, Грибунина, Колосова, Копнина, Лаврова, Любимова, Леонтьева, Музиль, Нечаева, Полянская, Рыжова, Турчанинова, Таирова, Харитонова, Юдина 1-я, Яблочкина. Всего сорок два лица.

3. Прослужившим десять и более до пятнадцати лет выдается половинная пенсия. К этой категории относятся: Варравин, Музиль 2-й, Ольгин, Садовский 2-й, Васильева 2-я, Варенцова, Руссецкая, Садовская 2-я, Щепкина. Всего девять лиц.

4. Всем прочим лицам, не вошедшим в состав названных трех категорий ко дню ликвидации театра, выдается годовой оклад, общая сумма которого к 1 января 1906 года равнялась бы 60 тысячам рублей.

Все лица высшего и низшего служебного персонала при ликвидации дела остаются за штатом и было бы справедливо применить и к ним высочайшую милость в объеме, соответствующем испрашиваемой для артистического персонала.

После ликвидации дела Управление императорских театров учреждает *субсидированный театр*, причем императорский Малый Московский театр передается группе лиц, которые образуют товарищество на следующих основаниях:

I. Состав товарищества, перечисленный в прилагаемой записке, является первоначальным учредительским составом будущего непрерывного товарищества, пополняемого, по мере выбытия лиц настоящего состава, новыми лицами как из числа остальных членов труппы, так и других лиц художественных профессий. Число лиц, не принадлежащих к категории художников пера, сцены или кисти, в общем числе членов товарищества, которое определяется количеством тридцати, не может превышать пяти.

II. Все вновь вступающие на вакантные места подчиняются как этим статьям акта об учреждении субсидированного театра,

так и товарищескому договору, который имеет быть заключен между настоящим составом товарищества и сообщен директору императорских театров при совершении окончательного договора о передаче Малого театра группе названных лиц.

III. Изменения в этом товарищеском договоре, который имеет своим предметом весь внутренний распорядок дела, могут быть произведены лишь с согласия трех четвертей всего наличного состава товарищества и санкции директора императорских театров.

IV. Общие основания этого товарищеского договора заключаются в следующих главнейших чертах, на которых, как на основных принципах, будет составлен подробный товарищеский договор:

а) Договор определяет элементы, из которых составляется как художественный, так и служебный персонал театра. Он делится на категории: 1) *общники* театра, составляющие *товарищество*, ведающее все управление театра через посредство выборного правления из пяти-семи человек, распределяющих между собой все художественные и административные обязанности. 2) Члены труппы, из числа коих главным образом пополняется убыль в товариществе. 3) Служебный персонал.

б) Как общники, так и члены труппы и служащие, во-первых, получают жалованье из общего прихода театра, составляемого из субсидии, сборов и иных статей. Кроме того, все от первого общника до последнего рабочего участвуют в могущих быть прибылях, оставшихся за всеми отчислениями в запасный, пенсионный и иные, могущие быть и требуемые законом капиталы, на основаниях пропорционального распределения семидесяти пяти процентов этой прибыли между всеми получающими жалованье общниками, членами труппы и служащими.

в) Остальные двадцать пять процентов прибыли распределяются между паями, вносимыми каждым из общников дела при вступлении в него, в размере 5 тысяч каждый пай. Часть этого паевого капитала вносится товариществом как залог в депозит Дирекции императорских театров. Каждый общник обязан иметь пай и не может иметь более одного.

г) Общник, вышедший из числа художественных или административных деятелей театра, может пожизненно сохранить свой пай в деле. После его смерти пай выдается наследникам, которые пайщиками быть не могут.

д) Договор определяет условия выхода и включения общников, учреждение института почетных общников, могущих

не получать содержания, права общих собраний, пенсионных отчислений, обязательных страхований и т. д.

е) Договор определяет права и обязанности правления, его членов, состав и компетенцию Советов режиссерского, репертуарного и иных — словом, всю внутреннюю жизнь дела.

V. Подробный договор товарищества есть второй за сим договором акт, нормирующий все дело.

VI. Правление товарищества обязуется ежегодно, составив репертуар, представлять последний директору императорских театров, который в случае своего несогласия на какую-либо пьесу сообщает об этом товариществу.

VII. Лица, входящие в состав товарищества — труппа, администрация, равно и все служащие театра, — не пользуются никакими правами и преимуществами государственной или казенной артистической службы.

VIII. Товарищество обязуется ежегодно в период между 1 сентября и 1 мая давать не менее ста сорока спектаклей в Москве, причем предоставляется право играть во все дни, разрешенные для частных театров.

IX. Дирекция императорских театров не несет никаких расходов по предприятию товарищества, могущий же быть дефицит общники принимают на себя.

X. Для наблюдения за правильным исполнением принятых на себя товариществом обязательств Дирекция императорских театров назначает в Москве своего представителя, который докладывает директору свои заключения.

XI. Ежегодный отчет деятельности, как художественной, так и финансовой, докладывается товариществом директору театров через своего представителя; последний обязуется также давать свои объяснения на могущие быть запросы директора или его представителя.

XII. Взамен принятых на себя товариществом обязательств оно получает:

а) 300 тысяч беспроцентной ссуды на первоначальную постановку дела, погашаемой общниками из поступлений театра равными частями ежегодно в течение пятидесяти лет;

б) 200 тысяч ежегодной субсидии, выдаваемой вперед по полугодиям. Поводы к прекращению субсидии имеют быть строго определены при составлении окончательного акта о передаче Малого театра.

в) В свое пользование здание Малого театра со всем принадлежащим имуществом и правом ремонта или частичной перестройки и переделки за счет товарищества; если на месте нынешнего здания Малого театра товарищество пожелает

выстроить новое здание театра, то таковая постройка может быть произведена товариществом как лично за свой счет, так и через посредство других лиц, акционерных или страховых обществ и т. п., причем планы нового здания утверждаются министерством двора. Ввиду того, что постройка нового здания превзойдет средства товарищества, а акционерные общества или частные капиталисты не произведут этой постройки иначе как на основании погашения затраченного ими капитала и процента на него, то в случае если министерство двора на основании имеющих быть выработанных условий (§ XII, п. а) уничтожит выдачу субсидии и тем прекратит действия товарищества, оно, беря обратно в свои руки новое здание театра, берет на себя и могущие быть заключенными товариществом условия с предпринимателями.

XIII. Товарищество через своего уполномоченного по своим делам имеет прямые сношения с директором императорских театров.

XIV. В случае принципиального согласия на образование субсидированного театра окончательный договор имеет быть на вышеизложенных условиях выработан и представлен на утверждение правлением товарищества. Правление это имеет быть выбрано немедленно по получении принципиального согласия на эту реформу.

Если угодно будет министерству высочайшего двора принять этот проект и осуществить его, то, наконец, вместо художественного застоя, констатированного выше, получится учреждение, которое сразу объединит два главнейших и серьезнейших течения отечественного театра, выразившихся в академическом Малом театре и передовом — Художественном. Дальнейшее его развитие обеспечено самой постановкой дела, соответствующей *природе искусства*.

Во-первых. Вычисляя расходы на субсидию, мы получаем, что ежегодный расход на этот театр равняется 200 тысячам субсидии и четырем процентам в год не со всей суммы в размере 300 тысяч, а круглым числом, считая постепенное погашение, с 150 тысяч, что составит в среднем 6 тысяч в год. Итого 206 тысяч расходу вместо исчисленных 300 тысяч. А всего уменьшения ежегодных прямых расходов на 94 тысячи.

Во-вторых. Вычисляя расходы по ликвидации дела Малого театра, мы видим, что а) главнейшие артисты, все, кроме одной артистки, г-жи Лешковской, получают уже пенсию и оклады согласно бывшим примерам, высочайшей милостью превращаемые им в пожизненные, хотя бы эти артисты и являлись инвалидами; что касается усиленных пенсий, то «на милость закона», а милости той — если взять прецеденты,— перечисленные арти-

сты вполне достойны; б) сорок два лица, уже прослужившие более пятнадцати лет, все равно через пять, четыре, три, два, наконец, один год получат испрашиваемую пенсию. Если считать в среднем три года испрашиваемой лишней пенсии и *всем* лицам на круг по одной тысяче рублей, то это составит лишнего расхода по этой статье за три года 126 тысяч; в) девять лиц третьей категории, коим испрашивается половинная пенсия, в среднем не дослуживают до полной около восьми лет. Считая в год на каждого половину даже полной пенсии, то-есть по 570 рублей в год, за восемь лет — 4560 рублей, а на девять человек около 40 тысяч; г) на единовременные оклады — 60 тысяч и д) на обеспечение остальных служащих, не артистического персонала, которые будут уволены, положим чрезвычайный расход и непредвиденные добавки — 56 тысяч. Таким образом, общий расход по ликвидации пенсий по артистической и иной службе Малого театра обойдется 282 тысячи. Но за эту сумму на *вечные времена* казна избавляется от расходов по пенсиям Малого театра, что представляет миллионные сбережения в будущем, не поддающиеся точному учету. Если же расход этих 282 тысяч произвести за счет экономий по бюджету, то экономия трех лет покроет расход вполне.

Все эти соображения побуждают меня представить настоящую записку на усмотрение вашего превосходительства.

СЛОВО, УЛИЦА, СЦЕНА *

(Несколько мыслей вместо предисловия)

1908 год

«Петр бросил вызов России — и через сто лет она ответила ему Пушкиным»,— говорит Герцен.

Речь народа — это рука, которая строит его жизнь, и чем полнее живет народ, тем сильнее и богаче развивается его язык. Трудно не заметить, что каждая нация в момент высшего своего развития неизбежно выделяет из себя прежде всего могучих художников слова, которые точно пропадают, когда ослабевает культурное значение народа. *Часто* литература является предтечей народного будущего, безошибочным симптомом его близкого расцвета, как мы видим в Моисее и Гомере, Гете и Шиллере, Пушкине и Гоголе, и *всегда* она отмечает высшую точку, которой достигла нация в своем историческом подъеме. Недаром Сервантес явился в Испании тогда, когда в ней не заходило солнце, когда она владела «землей и океаном», недаром Шекспир совпал с веком Елизаветы, Мольер — с веком короля-солнца, Бомарше с великой революцией и Виктор Гюго с творческим XIX веком Франции. И если в самом народе сохранились еще жизненные силы в моменты глубокого падения со своей прежней политической или культурной высоты, та же рука народной души — его речь — конвульсивно хватается за последние остатки надежды, воздвигает еврейского Иеремию или польского Мицкевича. Горе и счастье, мощь и падение, полнота и убыль народной души — все выражается в его речи. В слове народа — его бессмертие, так как только *своим словом* народ, исчезая, неразрывно связывает себя с безграничным будущим, сливается с грядущей жизнью народов, пришедших на его смену, и все фараоны Египта, вместе взятые, не стоят одной иероглифической надписи, которая спасла их от забвения.

Приходится невольно с каким-то священным благоговением, близким к мистическому ужасу, подходить к сущности этой ве-

ликой тайны — к *слову*, которое «вначале было у бога, и бог был словом». Невольно задаешься мыслью, была ли бы сама мысль, если бы не было слова? Разве тысячи и тысячи раз каждый из нас не испытывал ужаса смерти мысли, если нам не удается ее выковать в железную форму слова? Слово — это тело мысли. Мысль без слова — неродившаяся душа. Свобода мысли — пустая фраза, странное недоумение. Мысли преград нельзя положить, как нельзя положить преград для души еще не родившегося человека. Свобода слова есть реальное, видимое право человека, понятие совершенно определенное. В свободе слова только и выражается свобода мысли, как в самом слове только и выразилась вся разница между человеком и всем остальным, живущим на земле, а пожалуй, и на небе.

Язык народа и есть та форма, в которой реализуется идея слова. И если мы проследим, хотя бы только на самых выпуклых литературных явлениях, судьбу языка, то мы неизбежно придем к выводу, что язык народа тем образнее, ярче и богаче, чем ярче и богаче момент духовного роста народа, чем напряженнее бьется его пульс. И обратно, чем мельче, в духовном смысле, жизнь народа, чем грубее и материальнее его запросы, тем беднее и бесцветнее его язык. Когда Тургенев в самые тяжелые минуты сомнения находил опору и утешение в «великом и свободном русском языке», он достигал одной из высочайших вершин своего гения, он заносил на бумагу нечто большее, чем великую мысль, он возвышался до откровения.

Обобщим несколько представление о той «улице», о которой слишком много говорилось в последние годы, и мы увидим, что эта «улица» властно и неотразимо влияет на то, что мы только что определили как великую, божественную тайну. Эта обобщенная, расширенная в своем внутреннем содержании «улица» создала тот язык, которого не хочется слушать, который вызывает в минуты уныния чувство прямо противоположное тому, которое испытывал Тургенев. Язык участка и ванькиной литературы, язык интернациональных ресторанов и игорных домов висит в воздухе. «Обязательное постановление», «масса настроения», «ерунда», «недурственно», «румянисты», «штиблеты»... Воздух напоен этими красотами, перед которыми фабричная песня новейшей формации или деревенское обыкновение называть вещи своими именами являются уже чем-то почти отрадным. И когда все это слышишь на всяких «журфиксах», «файфо-клок-ти», в ресторанах, в клубах, на скачках, везде, где пошлость толпы одолевает и первенствует, — с этим миришься, как со многим, против чего напрасно бороться. Но невольно охватывает чувство жути, когда эти прелести внезапно обдают своим ароматом со страниц книги, с кафедры

лектора или со сцены, когда тебя засыпают оборотами речи, чуждыми духу языка, выражениями, прямо ему враждебными, когда пошлость мысли махровым цветком распускает свою плоскую улыбку в разных видах, вполне отвечающих содержанию.

Особенно тяжело действует искажение языка, его систематическое опошление на сцене. Сцена — это царство художественной речи. Сила и красота языка пьесы — это половина красоты всего произведения. Как малейшее изменение лица актера не пропадает для зрителя, так ни одно слово, произнесенное со сцены, не проходит бесследно. Свойство сцены — придавать выпуклость всему, что с ее подмостков льется в зрительный зал. И если сцена впитает в себя язык «улицы», она настолько же потеряет в своем значении, насколько велико значение слова, речи в жизни данного народа. А происходит нечто устрашающее. Ведь язык Островского сменяется сплошь и рядом языком вроде: «ты так облагодетельствована судьбою, с *одной стороны*, что для *уравновешивания* (?) она должна была лишить тебя чего-нибудь, с *другой*». Эта жемчужина — одна из бесчисленных жемчужин — подвернулась мне сейчас случайно под руку, когда я открыл *первую попавшуюся* пьесу из лежащих у меня на столе. И девять десятых того, что мы видим на сцене, полно такими перлами.

Наши театральные училища, для которых главным образом и составлена предлагаемая книга, — первый этап сценической деятельности. И в нем должен быть заложен фундамент художественного слова, которому всю жизнь призван служить актер. Между тем до сих пор, насколько я знаю, эта книга является первым опытом дать систематический подбор поэтических и прозаических произведений, которые служили бы будущим актерам компасом в борьбе с туманами, надвигающимися с разных темных закоулков этой всемогущей гидры — улицы с ее языком и безо̀бразным и безобра̀зным. Вся Европа давно признала огромное значение сцены как могучего охранителя красоты художественной речи, как самого влиятельного фактора в борьбе со всеми видами «арго».

Нам пора твердо стать на эту почву, если мы хотим удержать сцену в ряду учреждений, служащих культуре своего народа. Сама природа сцены указывает ей этот путь, путь гораздо более верный, чем все остальные, навязываемые ей пути, начиная с пресловутого отождествления художественного института со «школой» и кончая бредом последних дней — «литургией». Сцена — ясное и определенное явление. Сцена — это самодовлеющий и самостоятельный институт, где речь и мысль облекаются в пластические формы, где жизнь во всей своей

глубине и полноте должна быть дана в образах художественного синтеза. Это значение сцены нисколько не меньше значения школы и храма. И от того, что ее будут делать училищем или «литургией», она только утратит свой огромный самостоятельный смысл и свое культурное назначение, о которых я только что говорил, и никогда не станет ни хорошей школой, ни хорошей церковью. Сцена нужна и хороша как сцена, а не как подделка под другие учреждения. В связи с этим взглядом на театр на первый план выступает одна из важнейших его задач — охранение языка в его красоте и чистоте, охранение в меру и силу того значения слова, которое я пытался определить в начале этих строк. И всякий шаг, который помогает сцене в исполнении ею этой важнейшей задачи, может быть встречен только горячим приветом, как бы скромен он ни был. Цель предлагаемой книги — выработать вкус будущих актеров, поднять их стремление к живому и образному слову, вызвать их законное отвращение к пошлому языку, врывающемуся во все щели театра, и их борьбу с ним.

Можно только горячим приветом встретить этот важный труд.

БУДУЩЕЕ ТЕАТРА *

1910 год

Вам угодно знать мое личное мнение о будущности театра? Сообщаю вам мое кредо, зная отлично, что оно диссонирует со всем, что я читаю и слышу о театре. Поэтому на широкую симпатию к нему я не рассчитываю.

Театр пойдет по пути, по которому пойдет сама жизнь в *ее полном объеме*, то-есть в ее внутренней духовной сущности, как бы она ни разрослась и ни углубилась, и во внешних ее формах, как бы они ни разнообразились. Театр был, есть и будет экстрактом жизни. Все формы театра, оторванные ли от жизни или связанные с ней только какой-либо одной стороной, — мертворожденные творения, живущие лишь потому, что в театре, как *зрелище*, часто решающую роль играют временные капризы человечества, вызываемые, проще, модой. Но в театре, как в *художестве*, принцип тесной связи, полного слияния с жизнью есть принцип неизменный и неумирающий.

Театр настроений или театр внешних бытовых форм, театр стилизации или театр мельчайшей выписки реальных явлений — словом, все антитезы театра, уводящие его в сторону от *всеобъемлющей* правды жизни, представляют собой нездоровую гипертрофию и не будут жить. Верно понятый реальный театр, в котором, начиная с формы сапога и характера бороды и кончая глубочайшими проявлениями человеческой души в ее необъятном разнообразии, все связано с жизнью в ее великом объеме, — только, повторяю, такой верно понятый реальный театр одолеет своей правдой все временные искажения, уродующие поочередно его великий смысл. Только перед такой могучей силой, как правда души и правда тела, объединенные художественным творчеством и проникнутые гармонией красоты, — только перед ней поблекнут и завянут нездоровые цветы изысканности или сытых капризов. Только перед ней

стихнут восторги кликуш. Только повернувшись лицом к правде во всем ее объеме, засияет театр присущим его идее светом.

Когда театр сможет воплотить во всем объеме гетевского «Фауста», с одинаковой правдой и силой передавая и средневековый колорит *быта*, и *душу* Фауста, и мещанскую трагедию Маргариты, и вечную борьбу дьявола с богом, и реалистические подробности погребка Ауэрбаха, и символический смысл воскресшей Эллады, — только тогда театр достигнет своей цели. И если родился Гете, который сумел написать «Фауста», кто посмеет усомниться в том, что народится театр, который его сыграет?

Когда будет такой театр, тогда только осуществится и наивысшая *цель* театра, — чтобы зритель играл душой и нервами вместе с актером. В этом весь смысл настоящего театра не как зрелища, а как искусства. Это слияние залы и сцены может и должно произойти не путем гипноза, не путем нервного восприятия, не путем литургий или отошедших в вечность дионисовых празднеств, а путем той правды, которою Лев Толстой, в области романа, вводит нас целиком в эпоху войны и мира сто лет назад.

Никакие могучие давления общественных настроений или гула критиков и знатоков изменить этого победоносного развития театра не могут, никакие однобокие успехи ему не помешают, как не могли изменить смысла театра все гнусные наросты на благородном теле настоящей красоты.

Будущее за реализмом, освобожденным от узкого толкования этого понятия и искажения его смысла. В этом мой личный символ веры, и он только и связывает меня с современным театром, который весь ушел в зигзаги и шумиху ненужных слов.

ОТРЫВОК ИЗ «КНИГИ О ТЕАТРЕ» *

1913 год

11

Из всех переоценок начала XX века ни одна переоценка не была произведена с такой легкостью, чтобы не сказать развязностью, как переоценка театра. Между тем он занял такое место в ряду искусств, с одной стороны, и общественных факторов — с другой, что мог бы ждать к себе более обоснованного отношения. Все, что писалось о театре крупного и мимолетного в больших книгах, в статьях и заметках, все, что читалось в рефератах и слышалось в горячих беседах, наконец, все, что уже не только говорилось, а делалось в области театральной действительности, — все это сводится к четырем категориям. В первую надо включить яростные нападки на все формы театра XIX века, как формы отжившие и устаревшие, ко второй отнести единичные голоса, отстаивавшие, — впрочем, с большей основательностью, чем успехом, — его художественные, культурные и общественные заслуги и ценность, к третьей — десятки, если не сотни тысяч печатных и реферативных пропаганд и реклам новых путей и горизонтов. К четвертой категории надо отнести уже не слова, а дела: с одной стороны, фактические захваты сцены разными ее служебными силами в лице режиссуры, декораторов, бутафоров, администраторов и т. д. и, с другой — борьбу с этим захватом отдельных лиц, крайне немногочисленных, но ценных своей индивидуальностью, их деятельную защиту театра, как области *духовной* красоты мысли и слова. Курсив, который я счел нужным придать слову «духовный», скоро станет ясен, если этому опыту суждено заинтересовать читателя. Пока на нем я останавливаться не буду и попрошу только его запомнить.

В этой словесной, печатной и жизненной борьбе взглядов

на театр резкой чертой проступало одно явление необъяснимой странности. Все участники этой борьбы, как профессионалы пера, сцены, кисти, так и профессионалы театрального зала, то-есть представители общества, становящегося публикой в театре, и, конечно, наравне с профессионалами имеющие не только все право, но и все основания для участия в этой борьбе, — все и во всех своих схватках, во всех словесных, печатных и деловых формах своих столкновений всегда почти сознательно избегали *точного выяснения самого существа театра.* Трудно отделаться от мысли, что этот вопрос, правильно освещенный, просто-напросто сделал бы огромную часть аргументов той или другой партии до такой степени абсурдной, что подымать его не было просто расчета именно тем, кто считал свои аргументы и их пропаганду самым сильным оружием своих целей. Вероятно, и теперь одним покажется вопрос о том, что же такое театр, праздным и давно решенным, другие сочтут его возбуждение академическим приемом, обещающим в этом опыте только отвлеченные рассуждения, в лучшем случае обоснованные односторонне подобранными цитатами из авторитетных писателей, а те, кто захочет признать, что нельзя спорить, не установив ясного представления о предмете спора, определят театр одним из тех общих выражений, которыми пестрят страницы старой и новой литературы, вроде того, что театр — «храм искусства», или «школа», или «ритмическое движение», или «дионисово действо», или еще как-нибудь иначе, глядя по тому, к какой театральной вере принадлежит удостоивший своим вниманием эту статью профессионал сцены или зала. Обыкновенный же читатель и зритель просто не разрежет этих страниц. Как ни больно для авторского самолюбия (если бы оно у меня было в данном случае), я все-таки сознаюсь, что все мои симпатии на стороне тех, кто читать этой статьи не будет: они правы потому, что театр надо воспринимать не через печать и рефераты, а лично, самому, лицом к лицу со сценой, иначе исчезнет вся его прелесть, все его чарующее обаяние, наконец, вся его животворная сила. Девственная чистота театра давно захватана всем тем, что вокруг него барахтается, но тайна творчества и теперь еще неиссякаемо живет среди пыльных с виду кулис, хотя давно стала темой, тезисом, сюжетом и еще не знаю чем, тысяч досужих голосов и острых перьев, а еще хуже — объектом самых разнообразных реальных воздействий, не утрачивая все-таки от этих посягательств своей природной прелести, как и все, в чем живет вечная поэзия.

Не ходячими определениями, вытекающими часто из достойных всякого уважения источников, выясняется существо театра. Желать видеть что-либо в каком-нибудь явлении не зна-

чит еще понять его и определить. Дело не в том, что лучшие люди мысли и общественности хотели видеть в театре школу, художники в душе — воплощение вечной красоты, искренние адепты тех или других новейших теорий сцены — то или другое осуществление своих мечтаний и грез. Определить роль театра по своему вкусу и своему миропониманию, назвать эту роль какой-нибудь звучной кличкой вовсе не значит выяснить существо театра, его основную идею, его смысл и значение, как абсолютное, так и относительное. Для этого выяснения нельзя прибегать к субъективной мерке. Из подробного, с азбуки, изучения его свойств и его функций, из анализа всех его составных частей только и может вырасти ясное представление о нем. Эта работа тем важнее, и, конечно, труднее потому, что существо театра причудливо и прихотливо соединило в себе два почти противоположных элемента. Как при разрешении сложной математической задачи нельзя обойтись без первых четырех правил арифметики, так и в этой работе необходимо, для того чтобы притти к верному выводу, начать с напоминания азбучных положений, и я заранее прошу особенного внимания именно к тем из них, которые покажутся всякому профессионалу наиболее примитивными. Только включив в то, что мне кажется необходимым высказать теперь, больше чем когда-нибудь, эти азбучные истины, я буду иметь возможность свести вопрос из области фразы на почву, во всяком случае твердую. И только благодаря им, этим азбучным истинам, возможно будет для всякого, кому близко дело театра — и деятелю сцены и зрителю, проверить верность процесса, которым я пойду в разрешении поставленной задачи.

12

Давно известно, что сценическое воплощение драматического произведения, проще говоря — спектакль, есть такое же произведение искусства, как статуя, картина, здание, все роды изящной литературы и музыкального творчества. Конечно, как не все то, что напечатано, вылеплено, нарисовано и выстроено, может быть названо произведением искусства только потому, что оно напечатано, вылеплено, нарисовано и выстроено, так и в области сцены не все, что делается на ее подмостках, заслуживает этого имени. Однако, несмотря на это, изящная литература, музыка, скульптура, живопись и зодчество являются составными частями общего родового понятия — искусство. В равной степени с остальными видами одним из видов искусства является и театр. Значит, первый и главнейший элемент его существа это то, что театр есть *самодовлеющее,*

самостоятельное, управляемое *своими* вечными законами творчества *искусство*. Это положение есть *а* азбучных истин, не претендующее, само собою, ни на малейшую новизну, но необходимое в общей цепи действий, решающих задачу *.

Книга, статуя, картина, здание, музыкальная партитура долго, если не вечно, живут после своего творца. Суждения о них и их расценка могут повторяться около них из века в век, но они сами всегда налицо, всегда живы и стоят среди толков и споров о них, защищая себя самим фактом своего существования в том виде, в каком они вышли из рук художника. Их красота фиксирована.

Спектакль начался и кончился с 8 до 12 вечера. Допустим, что в нем творчество сценических художников создало один из величайших образцов искусства. В последний раз занавес отделил от мира этот образец в 12 часов ночи, и нет тех сил, нет того могущества, которое могло бы его зафиксировать. Для спектакля нет ни бумаги, ни полотна, ни глины. Никакие фонографы, кинематографы, никакие откровения бывших и будущих изобретателей *никогда* не удержат и не сохранят в своих существующих и имеющих появиться сложнейших аппаратах художественного образца *этого* рода. Почему? Потому что тут, в этом творчестве, художник и материал сливаются в одно, потому что краски живописца, глина скульптора, перо писателя и камень зодчего в этом случае заменены живым духом и живым телом того же художника, который творит из них образец. Это претворение живого материала в художественное создание начинает жить в момент, когда художник начинает свою творческую работу, и умирает в момент, когда он ее кончает. Оно начинает жить в тот момент, когда его начинают воспринимать собравшиеся в театр люди, и умирает навеки в тот момент, когда занавес отделяет в последнюю минуту спектакля это претворение от толпы. Этого взаимного процесса творчества и немедленного и непосредственного приобщения к нему живой души толпы ничто и никогда не зафиксирует и не оживит, хотя бы человек дошел до бессмертия, потому что то, во что претворялся актер, и то, что звучало в его голосе и молчании, горело в его глазах, и то, что переживал зритель, и то, наконец, что создавалось из этого взаимно дополняющего двустороннего переживания, это «то», что в сущности составляет спектакль и возводит его на степень художественного образца, — все это гаснет и исчезает навеки с концом процесса творчества, с той минуты, как закончен образец искусства художника. Этого *сам* художник вторично и *точно так* пережить не может, как нет и не может быть аппарата, который бы зафиксировал это художественное создание, сотканное на один вечер

из материала, никакой фиксации не поддающегося. Один аппарат, такой же непрочный и мимолетный, как самый спектакль, именно тот, в котором этот образец искусства отражается во всех своих мелочах, во всех своих мельчайших деталях, *отчасти* сохраняет — *и то в воспоминании*, — очертания художественного образца. Этот аппарат — люди, *в тесной связи с жизнью которых* происходит великая тайна зарождения и роста спектакля как образца искусства. Творя на сцене, сценический художник или в действительности, или в воображении, но *непременно* чувствует, как каждый его вздох и взгляд, каждое слово и движение непременно отражаются на жизни кого-то, кто молча сидит там, в темном зале на спектакле, или кого воображает себе там, в этом зале, актер на репетиции или даже в одиночестве своей комнаты, разучивая роль. В сценическом творчестве одним из непременных условий его процесса должно быть ощущение другой, *воспринимающей* жизни. Это ощущение еще сильнее тогда, когда актер, как принято выражаться, забывает о публике. Он верит тогда и чувствует, что на него глядит, его слушает, с ним вместе живет тот объединенный человек, который назывался в давние, шиллеровские времена человечеством. А на самом деле там сидят, и слушают, и живут с ним люди, о которых он забыл. И мало того, что живут сами, но еще незаметно для него самого вливают в его существо силу своих переживаний. Происходит та же невидимая эманация, путем которой радий влияет на все, что к нему приближают.

Итак, прежде всего спектакль есть единственная форма такого создания художественного образца, в котором весь материал живой, живой в самом простом и буквальном смысле этого слова, где *не нужно вещей* для создания художественного произведения, а нужны *люди*. Не краски, не мрамор, не инструменты, а людские голоса, людское молчание, руки, глаза, гнев, любовь, насмешка, все людское; если мы прибавим к этому, что все это людское немедленно и непосредственно передается, раз оно действительно художественно, таким же человеческим воспринимающим жизням, то мы придем к неизбежному следующему выводу: насколько все живое выше всего мертвого, настолько этот художественный образец, спектакль, выше всех других образцов. И, конечно, именно потому, что он выше многого действительно великого, требования к нему и художественный критерий, который может быть к нему применен, доходят до высших степеней.

В чистом своем виде законы жизни, а значит, и искусства, всегда уравновешивают плюсы и минусы, отпущенные отдельным существам, предметам и даже отдельным явлениям, вхо-

дящим в жизнь. Эта высшая справедливость отразилась и на образцах искусства. Жизнь рано или поздно искупается смертью, а камни живут вечно. Чем ярче свет, тем быстрее сгорание. Высшая форма творчества, из живого материала, дает образец искусства почти мимолетный, ограниченный часами. Низшие формы, из красок и камня, живут века. Было бы крайним непониманием того, что я высказал, если бы кто-нибудь приписал мне мысль, что создания живописца или скульптора я ставлю ниже *по их художественной ценности или по их художественному значению*, чем создания актера. Они только волей-неволей производятся из низшего, неодухотворенного материала, дающего им за то если не вечность, то века и десятки веков долголетия. Опять возвращаясь к азбуке, надо помнить, что сами художники — и живописец, и скульптор, и архитектор, и актер — одинаковые творцы своих произведений, превосходящие друг друга не *по роду своего творчества, а по степени своего дарования или гения*, и что только обрабатываемый ими в художественное произведение материал — для одних дух и тело человека, а для других глина, бронза, камень, краски — не стоит и не может стоять на одной высоте, как не может стоять в разумном представлении и нормальных условиях в одной цене жизнь человека и самый драгоценный из драгоценных камней.

Из того процесса, которым создается в театре художественный образец, спектакль, мы видим необходимость участия в нем двух живых элементов — актера и зрителя, жизни творящей и жизни воспринимающей, которая *отражается неизбежно на самом акте творчества*. И актер и зритель знают, про что я говорю. Все они пережили в театре те минуты, когда зал, охваченный игрой актера, отдает ему свои нервы, свое напряжение, всю свою душу. И он их берет и прибавляет к своим. Один великий артист на вопрос, откуда он берет крик отчаяния в одном великом месте великой драмы *, ответил, указывая на темный зал,— разговор шел в антракте репетиций: «Оттуда. Я только открываю рот, *она* уже кричит, а не я».

Жизнь творящая создает в существе театра первый его элемент — искусство. Жизнь воспринимающая создает его второй элемент.

Прежде чем найти ему название, необходимо разобраться, в чем он выражается и что он производит. Только тогда нам удастся назвать его так же определенно, как мы назвали искусством первый элемент.

Именно «искусства» в этом втором элементе нет и следа. Ничья воля не обостряется и не направляется на образное осуществление зародившегося в душе замысла, то-есть актив-

ного творчества в этой работе восприятия нет, значит нет и искусства. Между тем раз нет толпы тут же, в том же зале, который соединяется со сценой в одно пространство после того, как исчез занавес, раз нет этих скопившихся жизней, этого объединенного в одно собирательное целое множества отдельных душ, — нет и самого спектакля: остается подготовительное упражнение со стороны *активных* художников, то-есть актеров, если толпу не заменяют отдельные лица — товарищи, служащие, рабочие. Но вообразим, что, кроме десяти участвующих в пьесе актеров, в театре нет никого, и эти десять актеров все-таки играют так, как играли бы перед толпой. Тогда неизбежно или для каждого одного актера девять остальных играли бы роль публики и он отражался в их впечатлениях и получал от них то, что дает ему зала, или это было бы подготовительным упражнением, при котором каждый из участников делал бы то же, что он делает один в своей комнате, разучивая роль, то-есть отдавался бы целиком охватившему его чувству, воплощал бы в себе и претворял себя в изображаемое лицо, — словом, делал бы все, что делает каждый художник над своим материалом, но самого произведения не было бы и следа, потому что спектакль есть не только осуществление замысла, как картина и статуя, а вместе с тем немедленное, непосредственное отражение воплощения этого замысла в другой душе. Я настойчиво должен повторить это несколько раз, чтобы читатель почувствовал эту аксиому, единственно верное определение творимого в театре образца искусства. Как при всем таланте, в моменты высшего вдохновения, обладая всеми красками на своей палитре, дивными кистями, натурой — всем, что нужно для того, чтобы писать картину, художник бессилен создать ее, если ему не на чем ее написать, нет холста, стены, доски, бумаги, какого бы то ни было экрана, так не может актер или актеры создать образец своего искусства без живого экрана — воспринимающей жизни. Публика для актера — это холст для художника, но холст живой, отзывчивый, помогающий, дополняющий художника, зажигающий его своим дыханием, с любовью и радостью купающий свою душу, свою мысль, нервы и сознание в потоках его вдохновений, отдаваясь ему, как женщина, и как *женщина создавая в себе его дитя*, питающий его всеми соками своего существа. Но вся эта великая тайна сближения, зачатия, рождения, жизни и — непременно — смерти ребенка происходит в течение двух, трех, четырех часов. Затем осталось воспоминание, уцелели в душе отражения пережитого. Сама душа, пережившая эти несколько часов, переработала во что-то свое то, что она восприняла, может быть, сама изменилась

в чем-то, но само дитя был мимолетный, созданный из одного духа образец красоты. Он *был*, был реально, *жил*, существовал. Но он, именно он, а не ему подобные, не будет никогда больше ни жить, ни существовать, потому что *неспособна душа человека быть мертвым фиксирующим полотном или фиксирующим очертания мрамором.*

Однако эта душа толпы, вернее, душа каждого из людей этой толпы, «сохранила», как мы сейчас сказали, «отражения пережитого и переработала его, даже сама изменилась в чем-то». Кроме того, она волновалась и горела вместе с художником, она участвовала в его творчестве своими духовными силами, отдавая ему через невидимые нити свою любовь, свои волнения, как электрические токи. И хотя не она была творческим источником создания, и, значит, все, что она внесла в этот вечер, не есть искусство, но участие ее настолько важно, что без него немыслим самый процесс создания образца.

И это близкое участие оригинальной формы, не встречающееся ни в одном из других видов искусства, где толпа только воспринимает уже созданное, не участвуя в самом создании, и результаты этого участия, неизбежно отражающиеся на духовной жизни людей, — все это создает из спектакля также не повторяющийся в других образцах искусства двойной характер.

Спектакль, с одной стороны, образец искусства, как картина, как статуя, как поэма, с другой — это общественное дело широкого духовного значения. Из этих двух элементов и состоит существо театра.

13

Их нельзя отделить друг от друга без того, чтобы не исчез самый театр. Повторяю еще раз: если зала не участвует как воспринимающая жизнь, одно искусство актера не только бесполезно, но его просто нет, так как оно ни на чем не отразилось, ни на чем не выявилось. Остался человек, который *может* создать картину, носить ее в душе, но не создал ее, потому что не на чем ее было написать. И обратно, если зала собралась, но нет художника, вызывающего к жизни ее духовные силы, значит нет ничего, кроме сборища людей, из которых одни говорят и волнуются, а другие слушают, смотрят и... рассуждают о том, что видят и слышат. Каждый сам по себе. Если образы сцены не дышат творчеством, нет искусства, а значит, нет и его отражения. Если в этом случае со сцены показаны чудные декорации, — значит сцена стала огромным мольбертом на выставке, а не театром. Если со сцены пла-

менно произносят глубочайшие истины и в каждой тираде актеров слышен автор, но нет живых переживаний живыми людьми, значит сцена стала кафедрой проповедника или мыслителя, вернее, их фонографом, а не театром. Если на сцене «артисты» демонстрируют красоту формы и движений — это уменьшенный съезд соколов или гимнастических обществ или имитация давным-давно истлевших форм обрядовых празднеств, а не театр. Театр — воплощение духа в жизни, в художественных образах всех глубин человеческого существования, человеческой мысли, страданий и радостей, а *живой человек* со всем неизмеримым богатством его мечтаний, чувств и переживаний и со всем разнообразием *его индивидуальных* внешних форм, а также его действий, — *единственный объект театра и как искусства и как общественного дела.*

Один из талантливейших апостолов модернизма, индивидуалист par excellence, считает, что «публика всегда, во все времена была дурно воспитана». «Она, — продолжает он, — в утешение большой и могущественной прессе постоянно требует, чтобы искусство было популярным, чтобы оно удовлетворяло ее безвкусию, чтобы оно льстило ее дикому тщеславию, рассказывало ей то, о чем уже было говорено ранее, показывало вещи, смотреть на которые давно должно бы было уже надоесть ей, забавляло ее, когда она чувствует себя тяжело после неумеренной пищи, занимало ее мысль, когда она истомлена своей собственной тупостью».

Все это хлестко, ярко, но совершенно не правдиво: «чтобы искусство было популярно» — вполне законное требование, так как наслаждаться хочется всем. «Чтобы оно удовлетворяло ее безвкусию». Но раз она сознается, что ее требование — безвкусие, она не станет требовать его удовлетворения, хотя бы из того «тщеславия», о котором говорится дальше, а раз она этого не сознает, виноват театр, не умеющий отличить в ее запросах тех, которые он призван удовлетворять, от тех, для удовлетворения которых существуют иные учреждения и места. Правда, и они именуются театрами, и часто, но не их же мы делаем предметом наших споров и переоценок в нашей настоящей попытке разобраться в существе театра как искусства и общественного дела. И если она «истомлена своей *тупостью*», то опять-таки вполне основательно, законно и отрадно, когда она требует, чтобы занимали *«ее мысль»*. «Дикое тщеславие» не допустило бы в истории театра постоянного бичевания со сцены пошлости и подлости, начиная с времен и тонов Мольера, доходя до тонов и времен Шиллера и Гюго, Грибоедова и Гоголя и никогда не кончаясь. «Чтобы рассказывало ей то, о чем уже было говорено ранее, показывало вещи, смотреть на

которые давно должно бы было уже надоесть ей» — обвинение и фактически несправедливое и по существу неверное. С жадностью и страстью именно толпа всегда воспринимала и защищала свежие и новые побеги искусства от властной критики сперва влиятельных и всегда консервативных знатоков разных кружков и завистливых профессионалов, а потом всемогущей журналистики и... тех же профессионалов. Эта презренная толпа забывала тысячи тысяч обманов, когда новые побеги оказывались гнилыми или сухими и только отвлекали в свои чахлые ветви здоровые соки искусства, когда новые пути оказывались просто тупиками и даже болотами, в которые заманивали — по разным соображениям — разные болотные огни, загримированные факелами, пропадавшие именно тогда, когда надо было светить. Толпа всегда именно забывала, а не только прощала эти обманы, и ее защите обязаны своей жизнью многие высокие вехи искусства, между прочим, пожалуй, и сам автор этого обвинения. А что толпа любит и помнит то старое, что всегда будет новым и нужным, и ей не надоедает, как избалованным, а чаще абсолютно невежественным знатокам, настоящая красота только потому, что она не в ходу и не в моде, — так неужели это такое ее большое преступление? Но, даже признав за толпой *судящей* большие основания для этих щедрых упреков, нельзя признать их справедливости относительно толпы, вовлеченной в процесс сценического творчества.

Там, *где оно действительно становится собою, где толпа его делит*, там она служит и отдается ему. *Там, где оно закончено, где толпа обсуждает образец, не участвуя в процессе создания*, там она, правда, заслуживает не только этих обвинений, но и окрика Пушкина: «Умолкни!»

Толпа театрального *действия* не есть толпа не только завтрашнего дня, но даже еще не толпа ближайшего антракта. В этом великая тайна театра.

*

Мы рассмотрели существо идеи театра, и, прежде чем перейти к рассмотрению вопроса, что собой представляет и что должен представлять фактический театр, нам необходимо сделать строго проверенные выводы из его двойственного существа, проследить путь, по которому они исходят из театра как искусства и театра как общественного фактора, и отчетливо определить, чего эти выводы заставляют ждать и требовать от театра. В этой книге речь идет исключительно о драматическом театре и, конечно, о его чистой форме, без при-

меси тех элементов, которые выбрасывают театры из числа искусств в область тех или других мест для стоков всевозможных нечистот людских инстинктов, мест, кощунственно присвоивших себе имя театра. Настанет время, когда настоящий театр завоюет в общественном сознании ту степень уважения и признания, при которой само общество сорвет с фронтонов разных притонов пошлости и грязи это почетное имя. Правда, долго ждать этого времени, долгий путь совершенствования и внутреннего очищения надо пройти настоящему театру до этого дня, но или он настанет, или театр как искусство и общественный фактор выродится в простое место забавы, то-есть — надо мужественно взглянуть в лицо действительности — станет тем, чем многие и многие теперь стараются его сделать на практике. Но если он спасался от этого вырождения в прежние тяжкие его времена, если он до сих пор и теперь выдвигал и выдвигает отдельных борцов за свое высокое значение, которые спасают его в самые тяжкие дни насилия над ним пошлости и невежества, то надо извериться во все будущее человека, чтобы извериться в будущее театра. И новая заслуга так презираемой толпы состоит в том, что она сердцем угадывает часто в молодых и неокрепших дарованиях, еще полных ошибок и не достигших высших тайн творчества, будущих борцов за достоинство и честь дорогого ей, нужного ей и близкого ее жизни театра, и своим могучим сочувствием закрывает их, как щитом, от «аггелов» единственного сатаны искусства — процветающей и царящей пошлости кружков и адептов. Настоящая толпа зрительного зала всегда чутка, правдива и неподкупна, и ее голос — голос взволнованного и прикоснувшегося к божеству народа — голос божий.

ВЫНУЖДЕННОЕ ВОЗРАЖЕНИЕ*

1921 год

Уже год, как сорганизована правильная облава на так называемые «академические» театры, причем в общий загон попали и другие профессиональные театры, которые не захвачены еще организаторами травли в свое пользование. Добыча ожидается богатая. Вольный зверь попадает в тенета, и каждому зайцу мерещится хоть клочок медвежьего ушка.

Нужды нет, что собственные предприятия этих охотников пустуют, несмотря на оглушительную рекламу, или лопаются, как мыльные пузыри. Нужды нет, что трудовой народ Москвы ломится в большие театры центра и во все районные залы, когда травимые театры выдвигают в них спектакли своих сил, и со «слезами в голосе» на дискуссиях об искусстве будущего, как сообщает «Коммунистический труд» в № 474 от 28 октября письмом рабочего Андрея, даст зарок не ходить в театры, новизну и искусство которых он успел вкусить на этих предприятиях. Нужды нет, что в течение с лишком четырех лет революционного периода все подлинные артистические коллективы ни на шаг не отступили от своего долга — дать народу высшие и ценнейшие достижения русского театра, не отступили в самых тяжелых условиях, вырывавших из их среды целыми полосами ценнейших художников и полезных тружеников сцены, погибавших на своем посту.

Какое дело, в сущности, всем этим застрельщикам и загонщикам до того, что эти художественные коллективы слагались десятилетиями путем долгого и осмысленного труда, что их вольная творческая сила создавала и совершенствовала из поколения в поколение русский театр, делала из него посильного борца за труд и свободу, за победу и труда и свободы над угнетением духа и мысли, в каких бы видах и формах этот гнет ни проявлялся? Где им было привыкнуть уважать и признавать значение и ценность своего творчества, достигнутого неловкой

интригой или оглушительной газетной рекламой? Где им было научиться применять в идейных столкновениях те приемы борьбы за свое художественное «верую», которые не грязнят ни победителей, ни побежденных?

Когда романтика Гюго сменяла классические традиции французского театра, когда натурализм Золя поднял знамя бунта против романтической условности, — словом, когда бы и где бы ни вспыхивала борьба художественных течений и направлений, как пламенно и стихийно ни разгорались бы страсти борцов и новаторов, — нигде история этих столкновений и войн, часто на жизнь и на смерть, не найдет и следа тех воплей к власти об истреблении противников, которые слышатся теперь со стороны врагов исторического русского театра. Били делом. Гюго не требовал «взорвать» театр, где шел Казимир Делявинь: он писал «Эрнани» и «Кромвеля», Делявинь — «Людовика XI». За кем пойдут? Золя не обвинял Гюго за неблагонадежные легитимистические ноты Рюи Блаза или империалистические тенденции его Карла V из «Эрнани» перед молодой третьей республикой, а просто писал свою «Терезу Ракен» или переделывал свой «L'assommoir» [1]. Антуан, создавая свой театр, не обращался к министру des cultes et des beaux arts [2] с мольбой передать ему Comédie Française с имуществом, субсидией и правом прикрепления актеров к его театру! Он просто создавал свой театр и боролся делом против дела. Дело его было ценным, и он получил Одеон. Из добрых сотен примеров, которые напрашиваются на перо при летучем обзоре художественных войн в области искусства последних полутораста лет всех стран, мне приходят на память только два приема, аналогичные с современными приемами борьбы с неугодными художественно-литературными течениями. Это — иезуит отец Лашез в борьбе с Мольером и Фаддей Венедиктович Булгарин. Да и то не в таких размерах профессиональной развязности, какая наблюдается ныне. Если я недостаточно просвещен по части других примеров, я с благодарностью приму разъяснения из компетентного лагеря врагов профессиональных театров.

Когда за зиму старая трава желтеет и сохнет, сквозь ее покров прорастает молодая зелень и прикрывает ее собою в силу своей жизненности и роста. Это естественно и неотразимо. Но ей все же не перерасти полных живых соков многолетних деревьев. Русский театр прошлого — не однолетняя трава, гибнущая в одну зиму. К счастью, он скорее лес разнородных, но полных живых соков деревьев. Хочется верить, и есть большие основания для этой веры, что и новые ростки тоже не однолетняя мурава.

[1] «Западня», роман Э. Золя. — *Прим. ред.*

[2] Просвещения и изящных искусств. — *Прим. ред.*

что эти новые всходы новых деревьев векового леса искусства — не все, конечно, — пойдут в рост и станут такой же силой, как старые. Надо только, чтобы *все* росли на свободе. Простор велик. Новая жизнь России отвела театру большое пространство. Всем хватит места. Но не всем дорасти до полного развития своих сил.

И не все, что пищит, выживает, как бы этот писк ни был пронзителен.

Говорить о дряхлости дуба только потому, что он дуб, а не береза, не липа, не тополь, — ложь. А когда еще будущие березы и липы существуют только как пророчество, когда надо еще с прискорбием установить, что многое, показавшееся из-под земли под псевдонимом молодого тополя, оказывается просто-напросто чертополохом, то рано еще рубить тенистый и очень еще молодой, очень богатый будущим могучий лес...

* * *

Кроме призывов к власти итти немедленно с топором и рубить деревья, которые своими глубокими корнями вросли в землю и мешают выбиться, на радость, благополучие отдельных аппаратов, чертополоху, — только чертополоху, потому что настоящее дерево великого леса всегда найдет себе и место и простор, как бы оно ни было молодо и мало вначале, — кроме этих призывов, кроме пристрастного и озлобленного заругивания везде и всюду всего, что не приносит непосредственной выгоды охотникам до чужого труда и его плодов, и кроме игры на чуждых природе искусства чисто политических ситуациях, естественно обостренных в такие напряженные времена, какие переживает Россия, — кроме всего этого в азарте погони за лакомой дичью, эти охотники применяют очень избитый, но испытанный прием. Он заключается в следующем.

Намечается какое-либо лицо, пользующееся известным авторитетом во враждебном им лагере. Иногда — одно, иногда — больше. Выхватывается из его книги, или речи, или случайного отзыва какой-нибудь обрывок, имеющий в своей действительной связи со всем сказанным или написанным совсем иной смысл и характер, чем он имеет, взятый отдельно. Несколько ловких замен тех или иных глаголов и прилагательных, несколько не менее искусных опущений и пробелов, несколько совершенно произвольных выводов из этих лоскутьев — и, глядь, оказывается, что этот видный член враждебной стороны, в сущности, стоит на ней по печальной случайности, что он всей душой разделяет убеждение в необходимости истребить всеми путями им ненавистную силу, но какими-то непонятными ему путями все-таки не может вырваться из ее лап, становится чуть ли не жертвою ее необъяснимой власти над ним.

Так, несколько месяцев тому назад, по словам одного из таких охотников, указывалось, что М. Г. Савину в Александринском театре *заставляли* играть все те роли, которые она играла Можно себе представить тот гомерический хохот, которым разразились бы все, кто действительно знал русский театр последней четверти прошлого века и первого десятилетия текущего, если бы им пришлось выслушать такое сообщение. Грохотал бы весь Петербург, вся театральная Россия. Но игра шла с теми новыми, большею частью молодыми умами и душами, которые битком набили аудиторию Пролеткульта и понятия не имели о том, что Савину можно было скорее убить, чем заставить играть что-либо кроме ее личного выбора и желания. Но славная покойница была удобным оружием в руках умелого фехтмейстера, и он пустил его в ход против того же театра, где он сам десять лет был влиятельным членом и избранным фаворитом его бывшей Дирекции *. Удобное свойство таких словесных рапир именно в том и состоит, что их укол не теряет силы от того шарика лжи, который насаживается на ее острие. Напротив.

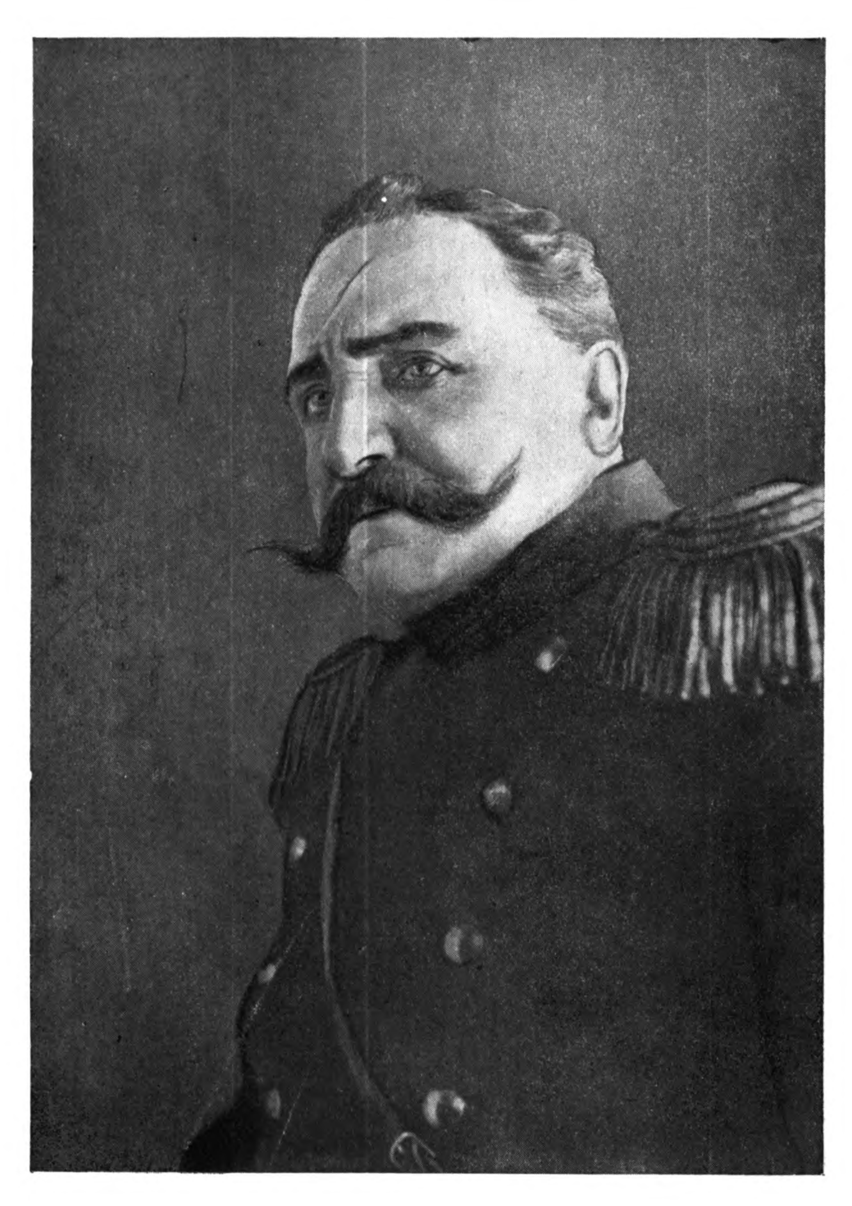
* * *

Теперь эта участь постигла Вл. И. Немировича-Данченко: его недавний доклад в Студии санитарного просвещения о Художественном театре подвергся тем ловким манипуляциям, о которых я говорил выше и благодаря которым получилось, что он допустил по отношению к Малому театру ряд утверждений, определенно несогласных с действительностью. В некоторых печатных сообщениях об этом докладе упомянуто, что этот доклад Вл. И. Немирович-Данченко прочел, «возражая как бы А. И. Южину, читавшему в этой же Студии доклад о Малом театре». Раз упомянуто мое имя, я считаю себя обязанным, — помимо других, не менее, если не более основательных побуждений, — возразить на «возражение», ничем мною не вызванное, так как я в своем докладе не коснулся ни одним словом Художественного театра ни прямо, ни косвенно.

По отзывам одних газет о докладе Вл. И. Немировича-Данченко, он «убийственно» отозвался о репертуаре Малого театра и его режиссуре конца прошлого века, по отзывам других — заявил, будто до Художественного театра Малый театр не знал даже, что такое сценическая пауза.

Конечно, все эти обвинения и заявления, если и были сделаны, то в ином освещении, в иной взаимной связи, чем они утилизированы в этих отзывах вернопреданными трубадурами смелых охотников.

Не мог же, в самом деле, Вл. И., член Литературно-театраль-



А. И. Южин — Олтин

„Старый закон" Сумбатова



А. И. Южин — Болингброк
„Стакан воды" Скриба

ного комитета с 1889 до 1899 года, вместе с Н. С. Тихонравовым, Н. И. Стороженко и А. Н. Веселовским не знать, что репертуар этого десятилетия и ближайших соседних с ним лет включал в себе восемнадцать значительнейших пьес Шекспира («Гамлет», «Макбет», «Отелло», «Ричард III», «Антоний и Клеопатра», «Зимняя сказка», «Лир», «Кориолан», «Сон в летнюю ночь», «Цимбелин», «Виндзорские кумушки», «Укрощение строптивой», «Много шуму из ничего», далее «Венецианский купец», «Ромео и Джульетта», «Генрих VIII», «Как вам будет угодно», «Буря»), повторяемых в ряде возобновлений, так как в мире нет театра, где такие восемнадцать пьес могли бы все итти одновременно. Что наряду с ними шли 10 пьес Мольера, 4 — Шиллера, 1 — Гете, 2 — Лопе де Вега, 2 — Гюго, 2 — Бомарше, 1 — Расина. Всего было на репертуаре этих лет около *сорока отборных пьес* мировых классиков. Из них «Орлеанская дева», «Эгмонт», «Эрнани» и «Рюи Блаз» шли впервые в России.

Оставаясь в пределах иностранной литературы, надо совершенно отрицательно отнестись к обвинению Малого театра в том, что он забыл Ибсена. На его сцене шли «Северные богатыри» еще в 1891 году, а далее «Борьба за престол», «Привидения», «Боркман», «Нора». Как шли эти пьесы, остались следы в отзывах крупнейших критиков времен их постановки. Не был забыт и Бьернсон.

Я нисколько не сомневаюсь, что Вл. Ив. не мог утверждать, что Островский не был на репертуаре Малого театра. Из сорока пяти его пьес на репертуаре держались *все*, кроме «Богатых невест» и «Воспитанницы» — из крупных, «Утра молодого человека» и «Неожиданного случая» — из мелких. О «Горе от ума» Грибоедова, о «Ревизоре» и семи остальных драматических произведениях Гоголя нечего говорить: они не сходили с репертуара или возобновлялись периодически. «Борис Годунов», «Каменный гость», «Скупой рыцарь» Пушкина шли именно в это десятилетие. На репертуаре были обе пьесы Л. Толстого — «Власть тьмы» и «Плоды просвещения»; А. Толстого — «Царь Борис», теперь «Посадник»; Тургенева — «Месяц в деревне», «Завтрак у предводителя», «Нахлебник», «Вечер в Сорренто», переделка П. Вейнберга — «Дворянское гнездо»; Сухово-Кобылина — «Дело» и «Свадьба Кречинского». Всего около семидесяти пьес русских классиков. С иностранными — около ста двадцати образцовых и классических пьес. *Почти* все, что есть отборного в мировой и русской классической литературе.

Нет и не может быть в мире театра, где сто двадцать таких пьес уместились бы даже в десять сезонов. Этот список включает в себе планомерный ряд постановок, из которых добрая половина

возобновлялась по два, по три, по четыре и более раз и возобновляется вплоть до текущего года. И в трех своих четвертях — по инициативе артистов, стоит проглядеть хотя бы только список бенефисов по сезонам.

Нельзя предполагать, чтобы Вл. Ив. этого не помнил. Очевидно, он просто не взвесил того, что не по силам было одному Малому театру, несшему такую работу, в противовес, до появления Художественного театра, репертуару других частных театров, выполнить и ряд других задач, может быть, столь же важных, взятых на себя впоследствии Художественным театром.

Не думаю, чтобы Вл. Ив., именно в трактуемый им период поставивший восемь или девять своих пьес («Шиповник», «Наши американцы», «Темный бор», «Счастливец», «Последняя воля», «Новое дело», «Золото» и «Цена жизни») в Малом театре, мог бы безапелляционно смешать в одну кучу все, что шло рядом с ними и после них из пьес современных авторов. Это на него не похоже. Он не привык опираться в своих критических расценках на ходячую газетную рецензию. Но в области серьезной газетной и журнальной критики высшего порядка и в оценке литературных кругов и высоко компетентных литературно-научных учреждений давно сделан строгий отбор драматической литературы от макулатуры. Как бы ни было сценично произведение или как бы оно ни было рекламировано газетными приятелями, оно не может держаться на сцене три-четыре десятка лет, если в нем самом нет жизненной силы и власти над умами и душами зрителя. Огульно судить Вл. Ив. не привык, и в передаче его мнения о репертуаре Малого театра я вновь вижу ту же шишку на рапире опытных фехтовальщиков.

Перейдем к режиссуре — второй рогатине, направленной в сердце Малого театра. Конечно, не Вл. И. Немировичем-Данченко.

В этой плоскости — коренная разница в путях к спектаклю Малого и Художественного театров.

В этом вопросе, развивать который нет возможности в этой статье ни по времени, ни по месту, театры разошлись под углом, и я так же мало могу быть судьей Художественного, как Вл. И. Немирович-Данченко Малого театра. Мы оба непременно впадем в неизбежную неправду.

Малый идет к спектаклю *соединенным* творчеством режиссера и всех участвующих, причем инициатива каждого талантливого исполнителя не только не гасится, но вызывается всеми силами.

Художественный — театр *единой воли* и, во всяком случае, единой инициативы.

Ни в Малом, ни в Художественном театре не может быть

по существу их природ, по складу их организмов, по основам их зарождения и развития одинаковых взглядов на роль режиссера в деле спектакля: для Малого театра режиссер — равноправный член и primus inter pares в ряду главных актеров, для Художественного — вождь, идущий впереди. В сущности, Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что в Малом театре не было и нет Станиславского и Немировича; выдающиеся первоклассные режиссеры и были и есть в Малом театре, а в Художественном театре поток художественной воли сдавлен гранитными берегами уже не режиссерского, а, так сказать, абсолютного императива.

Так ли надо? Да, так для типа Художественного театра. Нет, не так для типа Малого. Мыслим ли Художественный театр даже при наличии в нем Москвиных, Качаловых, Чеховых и др. без Станиславского и Немировича? Останется ли он самим собою? Нет. Малый без кого угодно? Всегда. Лишь бы была в нем та *инициатива* актерского творчества наряду с творческой инициативой режиссера и та высшая художественная дисциплина, которая пропитала собою каждый угол Малого театра, подчинила делу ряд самолюбий и славолюбий, не только оставила свободу творческой инициативы каждому истинному таланту, но вменила ему в обязанность напрягать ее до последних пределов свободной воли. В этом — все прошлое, все настоящее и вся сила будущего Малого театра.

Крайности течения уже давно сгладились, края сблизились. Давно уже Художественный театр отодвинул вглубь чересчур зажившуюся на его сцене первых лет nature morte, выдвинул вперед живую силу — актера. Уже давно и Малый театр перестал пренебрежительно относиться к декоративно-постановочной части спектакля. Но разница путей, к нему ведущих, сил, его создающих, взаимоотношения их, наконец, характер самого строя и лад спектакля каждого из этих двух театров остались для каждого из них в пределах его типа. И там и тут есть достижения великой высоты. И тут и там тяжкие поражения. Но такова уже природа каждой творческой работы.

Ни с чем из сказанного не может и не должен согласиться Вл. И. Немирович-Данченко. Он искренне верит в то, что он не только дает полную свободу всякой творческой инициативе, но зачастую сам подчиняет свою режиссерскую волю вдохновению исполнителя.

Я не буду его разуверять. Но почти четверть века вглядываясь внимательно в творческий рост артистических дарований Художественного театра, в его иногда изумительные спектакли, преклоняясь перед их единством и слитностью в одно целое красок, вещей, света и актеров, я удивляюсь мощи всеобъединяющей руки, но ясно и отчетливо вижу ее, со всеми ее пятью пальцами,

то отпускающими на волю, то сжимающими, как клещами, по своему высшему усмотрению, все и всех.

В этом *моральном* подчинении одного творческого духа другому специфическая сила Художественного театра и театров его типа. Малый театр и театры *его* типа видят свою силу в иных взаимоотношениях творческих сил.

Из этого очень обрезанного временем и местом ответа на то, что приписано Вл. И. Немировичу-Данченко, видно, до какой степени бесцеремонно использовано все, им сказанное.

В будущем, может быть, на этих же страницах, а главное, делом на сценах наших театров мы договорим то, чего не успели договорить: Вл. И. — на лекции, я — в этих строках. Но эти недомолвки уже не те шишечки, на которые возложили свои надежды общие враги русского театра.

«КУЛЬТУРА ТЕАТРА»*

1921 год

«Культура театра» является органом группы московских театров, включающей в себя Государственный Академический Большой, Государственный Академический Малый, Академический Художественный, Камерный, Государственный Детский показательные театры и Квартет имени Страдивариуса как с их существующими, так и могущими при них образоваться студиями, музеями, курсами, школами, — словом, самыми разнородными учреждениями, неразрывно связанными с их внутренней жизнью.

Как видно из этого сухого перечня, в эту группу, несмотря на ее сравнительную малочисленность, вошли опера, симфоническая и камерная музыка, комическая опера, балет и, наконец, драма самых разнородных основ и устремлений. Из того же перечня определенно выступает и общий колорит образовавшейся группы: входящие в нее художественные институты образуют сумму ярко очерченных творческих организмов, из которых каждый, на более или менее длительном протяжении своего существования путем преемственно-непрерывной индивидуальной и коллективной работы таланта и мысли, сумел запастись не только исключительными по богатству залежами добытых художественных сокровищ, но и огромными силами для дальнейшей культуры искусства. Эти силы кроются главным образом в тех программах, которые диктуются самим существом театра как художественного отражения жизни во всей ее безмерной полноте идей и образов, мечты и действительности, во всем богатстве ее правды и во всем блеске ее поэзии. Такой театр есть отрицание всякой окаменелости, очищение жизни от всего омертвелого, создание вечно обновляемых, все более и более совершенных ее форм. Вот почему театр революционен по своей природе и вечен постольку, поскольку он выполняет закон этой природы.

Чем живее и разумнее жизнь, тем она красивее. Красота — это та форма, в которую выливаются разум и истина. В это

верят театры, сгруппировавшиеся вокруг настоящего издания, и в этой вере необходимая сила их жизненности.

Несмотря на внешнюю разницу видов искусства, форм или путей творчества каждого отдельного театра этой группы, все эти театры объединились на мысли о необходимости этого журнала с тем же единодушием, с каким они около года тому назад слились, за единичными пока исключениями, в одну ассоциацию, включавшую в себя и три петроградских государственных академических театра. И так же как эта ассоциация не вяжет ничем не только художественной самостоятельности и свободной художественной воли каждого из объединенных театров, но и условий их внешней и внутренней организации, так и настоящий орган не является партийным органом какого-либо сценического течения. Единственным объединяющим стимулом как всех ассоциированных театров, так и отдельных частей настоящего издания служит культ высшей красоты мысли, образа и звука. Полная свобода понимания и проявления этой красоты духа и формы — настолько же основное начало нашего единения, насколько и лозунг нашего издания.

Мечта о нем давно жила среди основных и наиболее ценных театральных деятелей. Эта мечта не была, однако, лишена реальных основ и выросла из отчетливого уяснения себе жизненных потребностей театра как художественного целого.

Театру, действительно, нехватало своего органа, где он мог бы давать правильное освещение идейной своей сущности. Сцена и не может и не должна говорить с людьми иначе, как продуктами своего художественного творчества — спектаклями или концертами: они для театра, как для собирательного творца, то же, что картина для художника или статуя для скульптора — завершенное, оформленное воплощение творческого замысла, но с той разницей, что материал, из которого театр творит свои создания, — не холст, не краски, не мрамор или глина, а живой человек во всей полноте его духовной и физической природы. Этот материал, из которого творится спектакль, естественно, не обладает не только свойством закрепления в более или менее длительно-устойчивую, часто тысячелетиями неистребимую форму творческого создания, как его сестры — живопись, скульптура, книга и композиция, — но и свойством точно повторить сегодня то, что создано на прошлом спектакле. В этом и громадная своеобразная красота театрального искусства, его, пожалуй, превосходство над его другими, более статическими видами и вместе с тем его трагедия.

Картина, статуя, книга идут в вечность. Спектакль умирает в день своего рождения и не воскресает никогда: те же артисты уже завтра не то, чем были вчера. Другое льется из их душ,

смотрит из их глаз, звучит под их смычками. Картина, статуя, книга оставляют будущему самих себя, спектакль — воспоминание о себе, впечатление, преломленное в душе каждого зрителя сообразно с его индивидуальной восприимчивостью, чуткостью, наконец, просто степенью его способности понять художественное произведение. Не только грядущие поколения, но и громадная часть современников воспринимает театральное творчество лишь путем отражения сквозь чужие души.

Между тем, не говоря уже о чисто человеческом праве всякой личности и всякого коллектива отвечать не за то, что ему приписывают другие, может быть, самые знающие и добросовестные люди, а лишь за то, что им действительно совершено, театру важно для тех высоких целей, которым он служит, правильное освещение самого процесса его творчества, а еще более — смысла тех художественных задач, которые он взял на себя.

Театру нужно, чтобы люди, приходящие в его стены и воспринимающие его трепетную жизнь, знали, чего они от него могут ждать, и требовать, и получить. Особенно это необходимо теперь, когда наконец осуществилось то великое ожидание, которым был полон русский театр прошлого, теперь, когда его двери перестали быть запертыми для широких народных масс, когда театр расширил до необозримых размеров горизонт своего влияния, встретился лицом к лицу в своих залах с теми, чьей свободе и правам на счастье, свет и красоту он служил лучшими своими силами неустанно более века. Эта новая, потоком хлынувшая масса людей, для которых театр — место, где они находят не только радость и просвещение, но и обновление своих усталых душ, естественно, еще не привыкла разбираться в тех сложных художественных формах, которых достиг театр и драматическая литература, в тех символах и образах, которые требуют более утонченного органа восприятия, чем может быть у людей, веками исторического насилия оторванных от всякого соприкосновения с культом художественной красоты. Им надо помочь разбираться не только в том, что они видят, но и в их личных переживаниях воспринятого. Они чутче, чем многие избранные, реагируют на все талантливое, на все освещенное глубокой мыслью, искренним убеждением, красотой созвучия, но сплошь да рядом мучительно ищут ответов на те вопросы, которые подымаются в их душах под могучим влиянием музыки или драмы.

Надо постараться угадать эти вопросы и помочь на них ответить. Эта задача взята на себя издавна критикой, стоящей вне театра. В ее права высшего суда наш орган не намерен вторгаться. Мало того, «Культура театра» определенно не допустит на своих страницах каких бы то ни было личных выступлений тех или других деятелей искусства против хотя бы самых неспра-

ведливых нападок. Какая-либо защита иным способом, кроме фактического установления того, что было в действительности, в личных вопросах, даже самых острых, редакцией на этих страницах допущена не будет. Но каждый театр в целом вправе объяснить своему зрителю истинный свой облик, свой художественный символ веры, свое отношение к художественной трактовке того или другого воспроизводимого на его сцене творения писателя или композитора, тот угол зрения, под которым он его претворяет в сценическое действие, наконец, то, что он в нем видит или вскрывает перед зрителем. Этого права объяснения никто не отнимает у любого автора, художника, композитора, актера по отношению к их творчеству. Их мемуары, статьи и воспоминания, даже письма — драгоценнейший материал для понимания их произведений, школ, ими создаваемых, их творческой индивидуальности, и материал гораздо более значительный, чем статьи о них величайших критиков. Иногда критик блеском своего таланта придает блеск объекту своего разбора. Иногда обратно.

Наша задача — не критика, с одной стороны, и не борьба с нею — с другой. Мы хотим, чтобы тот стеклянный дом, каким является всякий театр, был внутри освещен ровным и не обманывающим светом. Такого права, имеющегося у каждой отдельной творческой личности, нельзя отнять и у целого творческого собирательного лица — у театра.

Другое дело — общие вопросы искусства. В них, отстаивая ту художественную платформу, на которой стоит тот или иной театр, мы оставляем за собой широкое право свободной защиты наших программ в пределах их идеологической сущности. Конечно, и здесь мы, поскольку это окажется возможным, будем избегать формы споров и возражений, так как наша задача не убеждать кого угодно в том, что они ошибаются, или в том, что наша вера единая истинная, а оставить будущему, так сказать, портреты наших театров, написанные ими самими, и этим хоть отчасти защитить театр от роком назначенной ему судьбы жить для будущего лишь в преломлении в других душах.

Нам важно иметь возможность громко исповедать то, во что мы верим. Театр до сих пор точно выставленный напоказ человек со связанными руками и замкнутым ртом, прикованный к столбу. Одни любуются его красотой, другие отрицают ее, одни целуют его ноги, другие плюют ему в лицо. Уходя от него, говорят о нем все, что придет в голову. Его передают из рук в руки, производят над ним всякие эксперименты. С этим пора кончить. Надо предоставить ему право свободного освещения того, что в своей творческой действительности он может только заставлять угадывать, и, как мы только что сказали, с постоян-

чым риском быть не только непонятым, но просто искаженным в дурную или хорошую сторону кем угодно, с дурными или самыми лучшими намерениями — это безразлично, но искаженным даже без права чем-нибудь исправить это искажение. Пока... он лишен был слова и, как Фрина, спасался только своей красотой. Но при той роли, которую ему отводит современная жизнь, ему неизбежно надо себя выяснить полнее и, главное, определеннее, чем одной своей внешней формой. Этому и хочет служить «Культура театра».

Ряд задач ставит театру обновленная жизнь, особенно в ту эпоху, когда происходит великое брожение мыслей и действий, брожение, в котором едва-едва проглядывают очертания реального будущего. Театр обязан внести свою долю в процесс его создания. Но его средства воздействия на жизнь исключительной сложности и не похожи ничем на те мощные машины, которыми добываются реальные ценности, как чисто материальные, так и социальные, общественные, политические или даже научные. Театр, пожалуй, сильнее и интенсивнее, чем другие виды искусства, влияет на духовную сторону человечества, если он не уходит в область только зрелища. Он создает ту повышенную атмосферу, в которой и смех, и слезы, и всякое восприятие или волнение неотразимо влияют на внутренний мир человека. Он кует души своими легкими с виду, но мощными ударами. Он готовит тот духовный материал, который выдержит тяжесть любых форм социального здания и скрепит его тверже всякого цемента.

Мы знаем, как неизгладимы в человеческом сердце молодые сценические впечатления. С годами изменяются общественные, религиозные, моральные, политические симпатии. Но образы, навеянные на молодого зрителя со сцены, не изглаживаются в нем до могилы. Стоит вдуматься в эти постоянные жалобы пожилых людей на то, что театр их молодости был выше и лучше театра, который пришел ему на смену, в эти личные воспоминания об актерах, которых они видели тридцать-сорок лет назад. Если вдумаемся, то мы убедимся в том, что место, завоеванное в душевной глубине зрителя первыми впечатлениями сцены, прочно занято неизгладимыми образами, против которых бессильно не только время, но и духовный рост внутреннего человека и расширение его сознательной критической мысли.

Теперь, когда новый зритель сплошь молод, будь он хоть пятидесятилетний рабочий или пожилая женщина из деревни, театр обязан учетверить свою культуру.

Великое преступление против святая святых искусства давать этим доверчивым, открытым и жаждущим душам второй, третий сорт искусства, его макулатуру.

Театр обязан поднять требовательность и запросы нового

зрителя до своей художественной высоты, ни на одну линию не опускаясь ниже высшей ступени своих достижений и ни на минуту не приостанавливаясь в своем дальнейшем развитии, не поступаясь ничем из своих суровых требований к своей задаче. Временной розни сцены и зрителя бояться нечего: народ быстро догонит ход художественного процесса и не простит театру, если он, применяясь к современному нам уровню его художественной восприимчивости, ради дешевого успеха или каких бы то ни было важных, но лежащих вне его сферы задач и целей станет на путь приспособления к этому уровню или приостановит, хотя бы временно, вечное движение творчества все вперед и вперед.

Вот почему разработка проблем «Культуры театра» всеми доступными средствами его —дело неотложное и живое.

Вопросы, возникающие при этой сложной, долгой работе над ценностями, хотя и невесомыми, но могучими, как электрические искры, требуют не только непрерывного напряжения таланта, знания, мысли, творчества и техники, но и возможности широкого освещения и самих задач и процессов их разрешения. Это необходимо наладить самим театрам.

Только тогда, когда они могут на страницах этого журнала выступить со своими сомнениями и программами, с отчетливым изложением своих средств и целей, пробудится и в самих художественных коллективах более строгое отношение к величию и значению выполняемой ими творческой работы и более отчетливое сознание своей ответственности за нее. Только тогда эти театры, до сих пор или объединенные лишь общностью внешнего управления, как это было встарь, или разделенные несогласием в путях, которыми они шли к одной и той же цели, как это тянулось долгие годы, окажут друг на друга освежающее и корректирующее воздействие. Только тогда, наконец, когда деятель сцены будет уверен в том, что его замысел, его артистическое воплощение встретят то, что дороже всего, — понимание того, чтó и во имя чего он творит, установится тесная связь между залом и сценой.

Таким образом, «Культура театра» становится в качестве органа творческой работы данной группы театров вне обычного типа театральных изданий и вне общей журналистики: наше издание является для нее таким же материалом, как и сами театры, так как оно — составная часть их организма.

В этой органической связи с живым и важным делом — вся сила нового начинания.

МАЛЫЙ ТЕАТР В ЕГО ПОДЛИННЫХ ТРАДИЦИЯХ *

1921 год

Театр сам по себе творит свой труд, а кругом него теснее и теснее сплачивается все нарастающая масса людей, которая, повинуясь какому-то, часто бессознательному влечению, сплошь да рядом забывает самые больные запросы и личной и общественной жизни ради злоб своего магнита — театра.

Естественно, что при такой повышенной отзывчивости на всякий момент театральной жизни вокруг театра нет и не может (а пожалуй, и не должно) быть сознательно спокойного, строго аналитического, беспристрастного отношения к нему, а значит, ни объективности, ни даже строгой справедливости в оценке не только его внешних, преходящих веяний, но и его вечных и бессмертных законов: все зависит от степени той страстности, с которой люди относятся к театру, страстности, истекающей из самых разнообразных — и личных, и общих, и искренних, и далеко не искренних — побуждений.

Театру нет дела до свойства источников этой страстности. Но для его жизни и для плодотворности его работы очень важно, чтобы эта страстность защит и нападок не искажала его подлинного лица и не рубила тех столбов, на которых покоится его здание. А эти столбы — не только те художественные силы всех родов и степеней творческой производительности, которые должны верить и верят правде своего дела (без чего немыслимо никакое творчество), но и те отражающие в своей душевной глубине творимые ценности массы, которые должны уметь быть этим отражением. Всякое уменье исходит из знания. Надо им, этим массам, прежде всего знать, и знать хорошо, чтó такое в действительности тот театр, которому они причастились, как неразрывное целое, как его составной и важнейший элемент, ибо — мне не раз приходилось это и говорить и писать — каждый спектакль есть результат слияния души творящей с душою вос-

принимающей, и надо так же хорошо зрителю чувствовать молча, как артисту чувствовать в своем эмоциональном подъеме, в речи, звуках и движении.

Я глубоко убежден, что немного пройдет времени и сотрудникам «Культуры театра» уже не придется предпосылать своим специальным статьям те общие формулы и положения, которые теперь для нас, работающих сегодня, являются неизбежными.

В бурном вихре величайших исторических событий, среди которых театру в России приходится делать свое дело, теперь, когда крупнейшие умы и силы страны отвлечены в разработку важнейших общих задач момента,— театр зачастую попадает в сферу влияния сил, хотя и, скажем словами Гоголя, «несколько беззаботных» относительно его судьбы, но в совершенно достаточной мере (именно, может быть, в силу своей беззаботности) способных, в прямой ущерб интересам настоящего и будущего России, настолько исказить его сущность, что всякие вивисекции над ним могут казаться актом гражданского мужества и политической доблести.

Между тем свободный творческий театр всех форм, видов, всех путей и устремлений, построенный на индивидуальном ли, на коллективном ли начале, это, в сущности, безразлично, но свободно развивающийся один наряду с другим, делающий одно и то же культурное дело,— такой театр есть насущная потребность каждой осмысленной жизни, которую рано или поздно создает для себя трудовой народ. Такой театр не может позволять искажать, по злой воле или по невежеству, умышленно или неумышленно, свое лицо, на которое смотрят миллионы. Эти миллионы сами решат, нужен он им или нет. Если да,— тот или иной театр будет жить вопреки желанию всех тех, кому мешает его существование. Если нет, — он сам растворится в других, может быть, более совершенных художественных организмах, которые его впитают в себя, как здоровую пищу. Театр — не картина, не книга, не статуя, живущие века и воскресающие в грядущих поколениях. Театр живет вместе с окружающей его жизнью, ее темпом и есть ее невольное и неизбежное отражение, но отражение ее неизведанных и вечных глубин, тех ее подземных соков, которые порождают всю ее видимую красоту и безобразие.

Нельзя выставлять картину напоказ и мазать ее сажей или закрывать флером. Нельзя между народом и театром, на который он смотрит, воздвигать выгнутые или вогнутые, закопченные или разрисованные красками стекла Ни о картине, ни о театре при этих условиях судить нельзя. И обязанность тех, кто дорожит картиной, — смахнуть налет сажи, а кто служит те-

атру, — отстранить все, что изменяет его истинную окраску и контуры. Вот почему статья Н. Эфроса в № 2 «Культуры театра», намечающая одну из важнейших сторон театра — его традиции,— как сторону, наиболее застланную всякими туманами и требующую освобождения от них, является призывом, на который нельзя не откликнуться всем театрам, а Малому театру — в первую очередь, потому что ни с одним театром это слово не ставилось рядом так часто, как с ним.

В моей статье в № 1 «Культуры театра» я говорил, что по мере возможности наш журнал будет избегать полемики по конкретным и личным вопросам. Хотя вопрос о традициях Малого театра, конечно, не есть вопрос ни личный, ни конкретный, я все-таки оставлю без прямого возражения все те небылицы и несообразности, которые (не только в течение последних месяцев) печатаются в специальных изданиях и оглашаются на докладах и дискуссиях под видом этих традиций. Между этими измышлениями и подлинными нашими традициями нет ничего общего, как, например, и между уже отмеченными в статье Н. Эфроса антиподами — Мочаловым и Каратыгиным. Эти фантастические определения и сопоставления не стоит опровергать тем более, что они целиком унаследованы от блаженной памяти старых, избитых приемов театральной травли — сочинить то, что и не грезилось театру, и на него же за это же обрушиться.

Поэтому я возможно короче постараюсь дать, к сведению всех, кому дорог не один Малый, а весь русский театр, те точные определения наших традиций, которые перешли к нам от основателей нашего театра через тех наших старших товарищей — Медведеву, Федотову, Никулину, Самарина, Шумского и многих других, зрелость или старость которых совпала с нашей молодостью и молодость которых совпала с концом или расцветом жизни Щепкина, Мочалова, Садовского, точно так же, как через нас они передаются тем, кто теперь или уже работает на главных постах с нами, остатками труппы 80-х и 90-х годов, или готовится к этой работе. Из этой сжатой по мере возможности схемы выступит истинный облик Малого театра, его подлинных традиций, и из нее же будет видно, насколько далеки эти традиции от всего неподвижного и застойного. Тогда только и можно судить, поскольку он верен этим традициям и поскольку он отходит от них.

Традиции Малого театра касаются трех сторон его работы. Во-первых — сценического воплощения. Во-вторых — репертуара. В-третьих — внешних форм его труда.

Традиция сценического воплощения Малого театра требует прежде всего крупной личной индивидуальности на роли всех

родов и размеров. А всякая личная индивидуальность устраняет всякую возможность и отдельной копии и всякого сценического трафарета. На протяжении почти сорока лет моей личной работы в Малом театре мне от действительно ценных членов Малого театра ни разу не приходилось слышать слова одобрения о каком угодно блестящем подражании актера самым дорогим и выдающимся нашим образцам. И обратно: если новый исполнитель вносил свои тона, свою новую трактовку в роль, созданную крупнейшим из его предшественников, все крупные члены труппы первые отмечали этот сдвиг как новое достижение театра и никогда как нарушение традиций.

Эта главная традиция Малого театра, по отношению к исполнению, заключается в требовании жизненной правды, внутренней силы и творческой оригинальности исполнения.

Она тесно и неразрывно связана с другою, не менее внутренне важной и значительной: жизнь на сцене в исполняемой артистом роли должна заслонять личную жизнь артиста. Эта традиция довела Малый театр некогда до того высокого совершенства психологического углубления игры артистов, при котором равно жизненными, правдивыми и близкими душе зрителя являлись и самые высокие героические эмоции и самые простые повседневные переживания. Этим последним придавались таким путем исключительная значительность и необычайная глубина, и быт получал смысл эпоса, когда эта традиция, расширяя смысл актерского существа, выводила его из плоскости воспроизведения на высшую ступень перерождения.

Это не давалось даром. Те лучшие и значительнейшие артистические силы, для которых эта традиция становилась частью их существа, платились и платятся тем, что фантастическая жизнь превалирует над их личной реальной жизнью, и в результате не только сила и глубина, но и искренность, правдивость их реальных переживаний, становилась много слабее, чем те же свойства их сценических радостей и горестей. Зачастую получалось впечатление, что они в жизни играют, и очень плохо, тогда как на сцене они — именно то, во что они ушли целиком душою и телом.

Значение этой традиции неизмеримо. Только с ней и из нее и могла вырасти первая традиция — правды, силы и оригинальности. Уровень художественной высоты театра разных эпох стоит в полной зависимости от степени большего или меньшего проникновения ею, от большего или меньшего количества артистических сил, для которых сцена перестала быть представлением и игрою, а стала подлинным жизненным путем, и которые умеют жить великою силою мечты, реализованной их духом и телом.

Третья традиция этого порядка — создание подлинного коллективного творчества, слияние в одно сплоченное и единое целое всех отдельных крупных индивидуальностей. Этот коллективизм входил в сумму традиций Малого театра гораздо раньше, чем он вошел в лозунги современного государства и уже как стражение политического доминанта положен в основу программ строителей нового театра. Поэтому новый театр, несмотря на вражду его руководителей к старому театру, нам ближе и дороже, чем они это думают. Но между нами и этими руководителями одно принципиальное и непримиримое разногласие: мы, старый театр, Малый ли, Художественный ли, Камерный ли, Коршевский ли, какой угодно из так почему-то презрительно называемых «профессиональными» (хотя трудно понять, какое преступление быть профессионалом в государстве, будущность которого строится целиком на профессиональных союзах),— мы считаем, что художественный коллектив должен сплошь состоять из крупных индивидуальностей, ex primus inter pares, из талантливых мастеров и художественно сильных организмов. Они пока этого требования не представляют. Художественный коллектив не может быть только сбором сильных и выносливых людей. Он требует иных условий для своего комплектования. И как труппа не может выполнить задач, возлагаемых на полк или плотничью артель, так и эта артель в своей массе может выделить из себя ряд талантливых людей, но не осуществить задач театра рядовым зачислением в него неподготовленных или неспособных единиц.

Вот три главнейшие традиции художественного творчества Малого театра. И раз навсегда надо отказаться от мысли, что Малый театр требует каких-то повторений задов и граммофонных воспроизведений старых напевов, а тем меньше установленных исстари мест расположения актеров на сцене и т. д. Я имел счастье играть на сцене Малого театра Чацкого с И. В. Самариным, непосредственно получившим роль Фамусова после Щепкина, с А. П. Ленским после Самарина, с В. Н. Давыдовым — хотя и не артистом нашего театра, но, по его подлинным словам, «выросшим на нем», играл Репетилова с К. Н. Рыбаковым и теперь играю его сам,— и ни один из всех этих исполнителей ни одной нотой не повторял своего предшественника и не напоминал его, каждый создавал свое более или менее яркое, но все были в тоне Малого театра, построенном на основах тех трех главных традиций, о которых я говорил и которые были одинаково слиты и с трагиком Мочаловым, и с комиком Щепкиным, и с бытовиком Провом Садовским, и со всеми их современниками, преемниками и преемницами, начиная с Ермоловой, и будут слиты с будущими носителями тех же бессмертных начал.

Об этом тоне Малого театра нет места теперь говорить. Но я должен здесь указать на то, что этот общий тон бесконечно варьируется, чужд всякого трафарета и, будучи построен на общих требованиях правды, силы и простоты, сохраняет свою гармонию везде, но иначе звучит в пьесах Шекспира и Шиллера, чем у Грибоедова, иначе у Гоголя, чем у Пушкина, иначе в Мольере, чем в Островском. Это — первое условие подлинной жизненной правды.

Второй отдел наших традиций (репертуарный) также определяется в большинстве случаев, да простят мне это далеко не академическое выражение, «с кондачка».

Традиция Малого театра никогда не была и не будет традицией ложно понимаемого музеизма. Малый театр прежде всего — живой и жизнеспособный, вечно обновляющийся организм, и никогда он не уходил в пыль мумий и раскопок, как бы ценны они ни были. Еще меньше он был исключительным театром, например, того же Островского. Сам А. Н. Островский, бывший недолго, едва полгода, управляющим его труппою, поставил за этот короткий срок пьесу Шиллера, свою пьесу и четыре пьесы современных авторов. Как мудрый руководитель и гениальный драматург, он прекрасно понимал, что если бы не давать простора человеческому уму, то после Софокла или Еврипида уже не видать бы сцены Шекспиру или Лопе де Вега, после них — Шиллеру и Гете и т. д. Короче, Омар, сжегший Александрийскую библиотеку потому, что если в ней книги повторяют Коран, то они излишни, а если говорят новое — вредны, вряд ли годился бы в директоры театра, как его ни расхваливали бы современные ему муллы и правоверные за поджог.

Этого взгляда держался и держится Малый театр. Охраняя драгоценнейшие произведения былого, он обязан отражать настоящее. Не дело художественного института сцены заграждать путь свободного творчества писателей, и мы знаем на том же Островском, что ряд его пьес, снятых по неуспеху при его жизни, десятки лет наполнял театр после его смерти, что никто не делается классиком при жизни, разве ему особенно повезет по части газетной рекламы.

Репертуарная традиция Малого театра — определенная и неизменная на почти вековом протяжении — требует прежде всего, конечно, основного репертуара, включающего в себя отдельные образцы величайших писателей прошлого, без различия направлений — строго классического, романтического, реального, философского, репертуара трагического и комедийного, хотя бы мелодрамы и фарса, раз они талантливы и дают разумное волнение и оздоравливающий смех, раз они не играют на низмен-



А. И. Южин — Осоргин

„Ночной туман“ Сумбатова



А. И. Южин — Шейлок

„Венецианский купец" Шекспира

ных и чувственных струнах, раз они освежают силы усталых трудовых людей. Затем вторая, не менее важная и значительная часть репертуара — отражение современного театру литературного творчества, включение произведений, отмеченных драматургическим талантом. Без этого театр не может существовать, не рискуя стать музейным хранилищем. Пусть он делает ряд ошибок, но одно достижение загладит их все. Не ошибается тот, кто лежит в гробу.

Значит, эта традиция Малого театра выражается в богатстве, разнообразии, полноте и художественной жизненности его репертуара и, конечно, в соответствии его с артистическими запросами крупнейших талантов, так как всякий театр есть прежде всего объединенное сотрудничество поэта и актера, направленное на воплощение мечты первого в жизнь второго.

Третья и последняя часть наших традиций заключается в многообразных и сложных внешних формах непрерывного труда. Культ личностей, сумма которых составляет художественный коллектив, всегда лежал в основе деловой жизни Малого театра. Пусть иногда этот культ, например, актера, вызывал неудачи отдельных проб, но Малый театр сберег актерское мастерство в то тяжелое время, когда под давлением той страстности, о которой я говорил выше, и под влиянием нахлынувшей волны исканий и дерзаний, принесших и самые плодотворные результаты, в театре стал заметно перемещаться центр тяжести с исполнителя на nature morte, на обстановку.

И гораздо раньше, чем освобожденная Россия признала рабочего человека властелином своей жизни, между трудящимися на сцене Малого театра артистами и техническими служащими установилась прочная и дружеская связь. Талантливый парикмахер, машинист, технический рабочий, портной, служащий в администрации, гардеробе, на билетном контроле так же любят и берегут свой театр, как и любой артист. Этот отбор произошел именно в силу основной традиции театра — в свою очередь беречь и охранять тех, кто любит театр деятельной любовью, не на словах, а делом, высоким качеством своего труда.

Вторая традиция этого порядка — страстная любовь к свободе этого театра. Малый театр от Щепкина и Мочалова до нашего столетия был всегда пасынком бюрократии и добился крупных результатов к началу 900-х годов. Прежде всего каждая попытка так называвшейся «Конторы» руководить ходом внутренней работы Малого театра ей дорого стоила: труппа вставала против каждого ее поползновения изъять из Малого театра кого-либо из ее ценных работников

любой категории, а артисты сплошь да рядом фактически боролись против всякого вмешательства кого-либо извне в ее художественную жизнь. Пусть это не всегда даже было нужно и еще реже — успешно, но это была точно невысказанная аннибалова клятва, завещанная нам Мочаловым и Щепкиным, Садовским и Шумским, который не задумался императору Александру II на его вопрос: «Есть ли хорошие пьесы?» — ответить: «Цензура не пропускает, в. в.», чего, конечно, низшее начальство ему никогда не забыло. Второе достижение этой борьбы с прошлым чиновничьим управлением выразилось в том, что уже к первым годам нашего века руководство художественной жизнью Малого театра не могло быть поручено кому-либо, кроме членов его труппы, в виде ли совета или отдельных управляющих.

Не всегда эта борьба велась одинаковым способом, точно так же как и все традиции художественного порядка не всегда могли проявляться во всей их силе и полноте. Ее формы можно рассматривать исключительно в исторической перспективе. Надо учесть все факторы, из которых слагалась окружающая театр атмосфера эпох, предшествовавших великой революции. Но нет мало-мальски значительного артиста, который не стоял бы за художественную волю театра, как за единый высший закон его существования. Мятежный дух великого трагика Мочалова и едкий сатиризм Михаила Садовского на протяжении трех четвертей века сближались друг с другом единством этой традиции, а целый ряд стойких борцов за свободу театра создал из его труппы то объединенное целое, перед которым часто должна была отступать власть всемогущего произвола. Над этим вопросом надо много и вдумчиво работать, строго сопоставляя все материалы, учитывая все условия, и только тогда, в результате этой работы, наличность непрерывного влияния этой традиции на весь ход развития Малого театра выступит в полном свете. Без ее влияния «Овечий источник» и «Эгмонт», «Звезда Севильи», «Дон Карлос», «Эрнани» и «Рюи Блаз» не увидели бы рампы Малого театра в мрачные дни реакции 80—90-х годов. Такова была художественная воля Малого театра.

Третья традиция внешних форм жизни — подчинение той неписанной дисциплине, по которой легче человеку перенести все муки, когда у него дома умирает жена или ребенок, чем сорвать спектакль. Печатные правила и всякие взыскания по ним всегда существовали, но применялись лишь против тех дурных членов, без которых не обойдется ни один коллектив. Но не ими держался и держится старый театр.

Вот три рода основных, главнейших художественных, репертуарных и общественных традиций Малого театра. Поскольку они применяются к жизни или поскольку жизнь позволяет их применять, — другой вопрос, и не мне об этом судить. Но когда говорят о традициях Малого театра, пусть говорят об этих, а не об арабских сказках досужих Шехерезад или не о тех ракушках, которые налипают на каждый корабль дальнего плавания.

ПИСЬМО ЮЖИНА А. В. ЛУНАЧАРСКОМУ

Мая 8 дня 1923 года

Глубокоуважаемый
Анатолий Васильевич!

Спектаклем 15 мая заканчивается сезон 1922/23 года в Государственном Академическом Московском Малом театре. В силу приказа Вашего на мое имя, 17 марта с. г. за № 200, в этот день оканчиваются и действие Основного положения 1919 года и полномочия Дирекции Малого театра по его управлению. С 16 мая вводится в действие утвержденное Коллегией Наркомпроса 24 марта 1923 года и объявленное в № 220 распоряжений Наркомпроса 5 апреля того же года Положение об Управлении государственными театрами, по силе которого в Малом театре вводится взамен ныне действующего коллегиального управления (Дирекции) единоличное управление всем делом директором, стоящим во главе театра и утверждаемым Вами по представлению управляющего государственными театрами.

Вам и управляющему государственными театрами Е. К. Малиновской угодно было неоднократно предлагать мне занять эту должность. Я глубоко тронут Вашим доверием точно так же, как и доверием всей труппы, письменно обратившейся ко мне с просьбой не отклонять этого назначения. Приношу Вам глубокую благодарность за честь, которую Вы оказали мне Вашим выбором, и, несмотря на очень подорванное здоровье, несмотря на то, что работа по управлению Малым театром отнимает у меня все силы и время и отвлекает меня от моей подлинной работы артиста и драматурга, которой была посвящена вся моя жизнь, несмотря и на то, что я уже 15 лет управляю Малым театром в различных должностях и в самые трудные времена его жизни, я не счел бы себя вправе отклонить от себя Ваш выбор, если бы я что-нибудь мог сделать для театра как его директор при тех



А. И. Южин — Фамусов

„Горе от ума" А. С. Грибоедова



А. И. Южин — Глеб Миронович
„Посадник" А. К. Толстого

условиях его материального, правового и бытового положения, в которых мне вверяется этот театр, бесконечно дорогой и близкий, взявший всю мою жизнь без остатка с 25 до 66 лет. Но этой возможности я не вижу.

С материальной стороны в грубых и круглых цифрах вот положение Малого театра.

Его наличность выражается приблизительно в следующих цифрах в дензнаках 1923 года:

На 4 мая около . . .	75 000	Итого за май . . 375 000
Сборы с 5 по 15 мая .	150 000	
Субсидия за апрель и май	150 000	
Субсидия за июнь, июль и август . . .	225 000	
Итого. . . .	600 000	

Неизбежный расход

Наличному составу за май месяц, по ставкам, хотя и превышающим госминимум, но в два с половиной раза меньше ставок профсоюза Рабиса 225 000
Текущий расход по делу на май месяц приблизительно 75 000

Итого за май 300 000

Остается на летний сезон 75 000, что с субсидией за три летних месяца в 225 000 составит 300 000.

Продолжение спектаклей долее 15 мая, во-первых, не окупит и текущих расходов театра, во-вторых, не даст возможности произвести требуемое финансовым положением сокращение состава на лето, а в-третьих, закрытие их вызвано сложной и требующей длительного времени процедурой его внутренней реорганизации в силу отмены Основного положения.

Если прибегнуть к решительной мере, которая диктуется грозными финансовыми условиями, то-есть: а) уплатить за две недели по Кодексу труда всей труппе, которая приглашена, однако, на службу не сезонную, годовую, по 1 сентября, как это велось все годы и во всех гостеатрах, и не платить ей за летнее время, то-есть с 1 июня по 15 августа; б) уплатить также половине всех служащих вспомогательного состава и уволить их со службы 16 мая, оставив лишь крайне необходимых для охраны имущества, текущих дел, подготовки к зимнему сезону и пр., и в) произвести все эти уплаты в пре-

делах ставок, уплачиваемых театром за апрель и май, а не требуемых союзом, то на остаток летних получений в размере 300 000 рублей лягут следующие расходы с 1 июня.

В месяц всем служащим, кроме труппы, стоящей в месяц 65 000, причитается 160 000, а половине 80 000. За май, июнь и август — 240 000. За неиспользованные отпуска, согласно требованиям Кодекса законов о труде, всем увольняемым, а также и всей труппе придется уплатить около 140 000 в месяц, а за полмесяца 70 000.

Итого *только* личному составу за лето, без всей труппы — 310 000 и половине всей вспомогательной части придется уплатить больше, чем остается на лето в распоряжении директора. Ничего у него не имеется на все неизбежные текущие расходы по делу, на хозяйственные заготовки для будущего сезона, наконец, на подготовку хотя бы двух постановок к началу сезона. Я уже не говорю о том, что с 15 августа, когда начнется кипучая работа в театре, придется оплачивать вновь весь — пусть даже сокращенный — состав коллектива. А по крайней мере месяц самое меньшее надо отдать подготовке первых спектаклей и первой постановке сезона. Прихода же за это время нет.

Вот грубая, но верная картина материального положения. К сожалению, я не обладаю тем финансовым гением, который умеет выходить из таких положений. Я считаю необходимым привлечение разнообразных артистических, режиссерских, художественных и технических сил к делу будущего сезона, а на все это у меня опять-таки нет ничего. Что я могу приготовить к сезону? Я считаю, что дело серьезного драматического театра лежит не в бутафории, а в репертуаре и исполнении. Но у меня ни на что нет средств — ни на приглашение ценных сил, ни на самые пуританские задачи постановки. Необходимо привлечь к делу небольшой, но ценный состав ближайших моих помощников по высшей администрации. Опять на это нет средств. Можно во сто раз ярче осветить материальный вопрос, но это бы растянуло мое письмо, а есть и другие, не менее важные стороны дела, о которых я должен сказать.

С *правовой* стороны дело обстоит не лучше. Прежде всего, не установлено никакой грани, которая определяла бы компетенцию директора и компетенции союзных органов. Если Вы сравните Положение 24 марта с союзными положениями и инструкциями его местным органам, то Вы встретите едва ли не дословно одинаковые определения прав директора и этих органов. Приглашение и увольнение всего артистического, художественного и всего служебно-технического персонала принадлежит по Положению 24 марта директору, по инструкции

Рабиса — РКК. По Положению 24 марта на директора возлагается высшее руководство всеми частями театра и управление всем личным составом. По инструкции Всерабиса 7 марта на РКК возлагается «рассмотрение и утверждение разбивок работ и должностей по тарифным разрядам, разрешение применения сверхурочных работ (особенно важных именно в театральном деле, где иногда надо работать сверхурочно, а иногда не надо работать и урочных часов), установление времени, порядка и очереди пользования отпусками, разработка правил внутреннего распорядка для утверждения их союзом и т. д. и т. д.». От прав высшего руководства и управления у директора остается очень мало, еще меньше, чем денег. Если к этому прибавить биржу труда, которая посылает работников *по очереди*, то и от права выбора лиц, отвечающих интересам дела по мнению директора, остается не больше. Я совершенно искренно рад и готов работать с органами профсоюза Рабиса, но я не вижу возможности справиться с делом, не имея возможности пользоваться теми правами, которые предоставляются директору Положением, иначе, как постоянно испрашивая согласия или утверждения того или иного учреждения. Ни о каком высшем руководстве, ни о какой возможности решать, кто и на каких условиях и на какое дело годится или не годится, не может быть и речи. Я искренно считаю, что при этих условиях у директора остается очень мало прав и очень много ответственности, которой он, именно ввиду своей полной связанности, нести не может. Театр может управляться лишь единой волей. Вопрос только о том, чтобы эта воля не нарушала пределов прав трудящихся, установленных общим законом Республики. В этой области у союза все права и вся власть, и всякий директор ему подотчетен. Но существующая теперь путаница и несогласованность в определении точных границ влияния создает только многочисленную группу органов идентичной компетенции, разрушающей всякую дисциплину дела. Мне не раз говорили, что надо уметь «ладить». У директора театра нехватит ни сил, ни времени на это. Дело театра — дело дня, дело момента. То, что надо сделать именно сегодня, завтра уже бывает не нужно. То, что не сделано к 7 часам вечера, уже бесполезно в 9. И это в области как художественного, так и технического, как административного, так и всякого служебного труда в театре. Театр — это поезд на постоянном ходу, и нельзя тормозить в нем ни единого колеса, если не рисковать разбить его вдребезги, чему примеры мы видим на каждом шагу. Опять-таки я беру наиболее яркие два-три блика из общей правовой картины театра, тогда как их десятки, этих бликов. Но и этого количества довольно.

Наконец, и *бытовая* сторона жизни Малого театра создает для меня условия, в которых я ничего не могу сделать для него.

Опять ограничусь отдельными бликами.

В Малом театре ярко обозначается за последнее время течение, в силу которого те или другие продукты, выработанные для театра отдельными цехами или в урочные часы, или в сверхурочные, оплаченные по требованиям законов о труде, тем не менее считаются не имуществом театра, которое подлежит ведению его Управления, а имуществом, подлежащим ведению того цеха, которым оно сработано. Если Управление захочет использовать уже оплаченный костюм, декорацию, бутафорскую вещь и т. д. для того филиала, который, как в данный момент театр имени Сафонова, обслуживает громадный *рабочий* Рогожско-Симоновский район, то-есть выполняет свою прямую задачу службы трудящимся людям, то соответствующий цех требует особой платы за это пользование. Портные в урочные или оплачиваемые сверхурочные часы не соглашаются шить для того же театра и заявляют об особой оплате тех же часов. Недавно для спектакля в Большом театре, на котором академические театры принимали культурное шефство над 14-й дивизией, декорации «Недоросля» были перенесены из Малого театра «охотниками», за отказом рабочих машинно-декорационной части, и т. д. Не стоит всего перечислять, но таких столкновений десятки. Это явление последнего сезона. Я не вхожу в его оценку и не берусь решать, поскольку оно обосновано. Но определенно должен указать, что все эти бытовые черты, во-первых, вызваны действительно чрезвычайно низкой оплатой труда, в свою очередь обусловленной экономической невозможностью по средствам театра ее повысить, а, во-вторых, с принципиальной стороны *недопустимо* вмешательство отдельных цехов рабочих в распоряжение тем государственным имуществом, которое им заказано, оплачено и перешло в ведение Управления, а тем более в разбор того, для какого назначения заказывается та или другая вещь. Опять-таки, может быть, я ошибаюсь, но лично я при этих условиях не могу отвечать за дело. Между тем союз в последнем конфликте стал на сторону этих требований. Может быть, можно было бы наладить дело путем более повышенной тарификации всего состава, начиная, конечно, с артистической, главнейшей и существеннейшей части всего театра, где артисты и режиссер являются безусловно квалифицированными работниками, производящими единственные продукты производства театра — спектакли, — и подлинными пролетариями, личным трудом вырабатывающими свой хлеб,

как и все остальные работники театра, но из начала этого письма Вы видите, что это — выше сил театра, по крайней мере до будущего сезона. А технический состав требует этого немедленно, и дело дошло уже до конфликтной комиссии Наркомтруда. Этими бликами бытовой картины театра я закончу очень сжатое очертание тех трех сторон, при наличности которых я должен с полной убежденностью сказать Вам, что без изменения всех этих трех сторон с моей стороны *преступлением перед театром* было бы взять на себя обязанность, которой я выполнить не могу.

Тяжелая болезнь, от которой я сейчас не оправился, задержала это письмо. Она же, боюсь, не даст мне возможности даже при урегулировании этих условий сделать все, что надо, к будущему сезону. А если он не начнется в тех художественных и общих условиях, которые подобают высокому историческому и современному значению Малого театра, его полному славы прошлому и полному ценнейших сил настоящему; если не удастся, в силу всего обрисованного, избавить его если не ото всех, то от многих его недостатков, которые дают повод его многочисленным врагам забывать его великую и вечную ценность, составляющую его бессмертную силу; если, наконец, я увижу, что я, как мальчик, взялся с негодными средствами, не взвесивши своих сил, за дело огромного значения, заранее зная, что я ничего не могу сделать, — то все это в моих глазах было бы не помощью в деле сохранения Малого театра, а определенным вредом его делу накануне столетия его существования.

Если Вы теперь не имеете в виду другого лица, кроме меня, на эту должность, то следовало бы поручить Е. К. Малиновской, как управляющей государственными театрами, образовать небольшую комиссию с участием по крайней мере двух лиц от Малого театра, которая с 16 мая *временно*, до назначения директора, приняла бы управление Малым театром от ныне действующей Дирекции, установила бы порядок сокращения личного состава на летнее время и начàл, на которых оно могло бы быть произведено, вступила бы в заведывание имуществом, суммами и текущими делами и выработала бы проект штатов и смету на лето и предстоящий сезон в десятидневный срок.

К этому письму, глубокоуважаемый Анатолий Васильевич, прилагаю Вам мой официальный рапорт, на который прошу Вас не отказать ответить мне соответствующим приказом.

Примите мое глубокое уважение и еще раз сердечную благодарность за Ваше дорогое доверие.

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАРОДНОМУ КОМИССАРУ ПРОСВЕЩЕНИЯ *

Марта 21 дня 1924 года

Малый театр был открыт 14 октября ст. ст. 1824 года — в год окончательной отделки Грибоедовым «Горя от ума» и за год с небольшим до 14 декабря 1825 года. Это близкое соседство с двумя событиями, почти с равной силой ударившими, как таран, в вековые твердыни рабства и деспотии, с одной стороны, в ложь и условность старого театра, — с другой, определило и путь, и задачи, и самый склад Малого театра. Сто лет он шел рука об руку с высшими устремлениями русской освободительной мысли, русской литературы, русской общественности и во главе всего русского театра боролся за высшие идеалы тем единственным оружием, которое дано в руки сцене — неотразимым влиянием художественных образов и великих мыслей на общественную психику тех миллионов людей, которые сто лет изо дня в день вливались в его зрительный зал. Все, что мог сделать театр как таковой для расчистки тернистого пути, которым шли к великой цели общего счастья и права люди активной общественной и политической борьбы, сделано Малым театром на всем протяжении его жизни и будет сделано им в будущем. При оценке его работы нельзя забывать ее тяжелых условий. Над ним стоял, как давящий пресс, гнет, общий для всей России, вокруг него и в нем самом было много сплошных полос косности, тупости и невежества, но он же всегда порождал и вырабатывал целые группы несокрушимых борцов за те начала, которые вызвали его к жизни сто лет назад, в эпоху «Горя от ума» и декабристов. И общественные, и социальные, и политические, и литературные, и, наконец, художественные разветвления этих начал образовали целую чащу, покрыли всю Россию своими побегами. Видоизменялись по существу, боролись, вырастали в гигантские размеры одни, отмирали другие идеалы и стремления. Много сменилось взглядов и доминирующих идей за эти сто лет. Малый театр нервно и трепетно жил с теми из них, которые вели к торжеству труда и свободы.

Государственное издательство ко дню юбилея Малого театра выпускает «Исторический сборник», который имеет целью осветить этапы его многосторонней вековой работы. Нет возможности в деловой записке, имеющей своим назначением представить правительству Республики вопиющие нужды Малого театра, уделять много места хотя бы конспектному очерку

его прошлого. Но в нескольких строках, по возможности сжато, надо указать на некоторые важнейшие идеологические основания, которые дают ему неоспоримые права на государственную поддержку в тот момент, когда ему грозит неминуемая гибель — момент, совпавший со столетием его существования.

Конечно, те бессмертные начала, на которых он построен и которые вечны, как солнце, никогда не исчезнут, если даже и разрушится его настоящая форма, если и распылится бережно и любовно созданное им дело. Но много времени пройдет, пока вновь сложится тот могучий художественный организм, который существует и работает теперь не покладая рук, не отступив от своего долга перед трудовой Россией ни на один день за все семь лет революции и советского строительства.

Я намеренно остановлюсь здесь лишь на немногих важных сторонах его художественной природы, оставляя в стороне весь пройденный путь его общественного значения. Его прошлое, и близкое нам, и далекое, знакомо всем, кому знаком весь исторический ход раскрепощения России за последние сто лет, а его неотступная и вполне бескорыстная работа за последние семь лет, без единого часа отступления от своего поста, на глазах у всех. И не мне, участнику этой работы, давать ей оценку. За эти годы театр довел до высшего напряжения ту же верность освободительным идеалам, которые в глухую пору звучали в трагических воплях Мочалова, в разрушительном юморе Щепкина, в великих типах Садовского, в труппе 80-х и 90-х годов, которая считала своим завещанием от своего прошлого, долгом в тяжелую пору злой реакции вызвать инициативой своих выдающихся членов впервые на сцену своего театра великие, бывшие под строгим запретом произведения Лопе де Вега, Шиллера, Гюго, Гете, звучавшие мощным призывом к борьбе, и одновременно продолжать художественную разработку Гоголя, Грибоедова, Островского, Шекспира — этих гениальных палачей всех наростов на русском и всечеловеческом горбе, — и их ценнейших соратников и последователей, наконец, в молодой труппе последней четверти века, с честью и убежденностью продолжающей то же дело, какое утвердили ее предшественники, внося в то же время новые, свежие струи в старые стены Варгинского дома под влиянием лихорадочно развивавшегося, ускоренного темпа движения, приведшего к 1917 году. Чуток и молод этот старый театр, хранящий в своих покрытых трещинами стенах *общественную совесть и художественную силу русского актера.* Сменяющиеся поколения его артистов непрерывно сменяли и формы творчества, — ни одно поколение не повторяло другого, каждый выдающийся деятель сцены Малого театра вносил свое

оригинальное новое на его подмостки, но высшая культура дела прослоила весь вековой период его существования красной нитью проходящими по нем вечными принципами, без которых всякий театр мертв и мимолетен: жизненной правдой и яркой выразительностью артистического творчества. В этом и культ, и традиция, и смысл Малого театра, а вовсе не в том, в чем досужая болтовня их видит. В этих началах и причина его бессмертия. Если бы, допустим, рухнули эти старые стены и разбрелся собранный в них мощный художественный коллектив, — а это легко может случиться, как мы увидим дальше, — то можно поручиться, что через год любая из тех «единых воль», которые покрыли Москву сетью театральных новообразований и о которых речь впереди, выставила бы своим новым, а может быть, даже и революционным шагом именно то, что сто лет бережно и честно созидалось в рухнувшем доме Варгина наслоениями таланта русского актера и драматурга.

В 80-м году была отменена монополия императорских театров в столицах — одна из уродливейших форм кастрации искусства. Кстати сказать, может быть, именно потому, что Малый театр был в «заглазной» Москве, состоял всегда в загоне, а его сравнительно бедное помещение не позволяло располагаться на широкую ногу в его неприглядных ложах великим мира сего, может быть, именно поэтому-то и мог этот Малый театр — менее всех других придворный — стать тем театром, каким он стал, и сохранить свой внутренний строй в годы великой ломки. Он был создан в 1824 году, как это видно из объявления Дирекции императорских театров, хранящегося в печатном оригинале в Театральном музее А. А. Бахрушина, с виду только в качестве довеска к Большому Петровскому, впоследствии сгоревшему в 50-х годах. В этом объявлении обещается «в малом Театре» совершенно тот же репертуар всяких «театральных представлений» и с теми же артистами, как и в «большом». Официальные и близорукие его создатели на этом и ставили точку, не учитывая надвигавшейся эпохи, когда драматическому театру пробуждавшаяся Россия намечала один из главнейших постов в предстоящей столетней борьбе и за красоту и за свободу. Этому довеску скоро Щепкин и Мочалов, Грибоедов и Островский, Белинский и Грановский, и все, кто шел с ними и вслед за ними до наших дней, сулили иную судьбу, далекую от судьбы всяких «представлений с пением и танцами». Этот довесок вызван был той в воздухе реявшей мыслью, осознанной в то время только «отборными умами века», что наступает длительный, но неизбежный период борьбы за раскрепощение мысли, в котором русскому



А. И. Южин — Кромвель
„Оливер Кромвель“ А. В. Луначарского



А. И. Южин
1924 г.

драматургу и русскому актеру придется играть свою видную и значительную роль. До какого размера, до каких форм дорастет эта роль в будущем, предстояло указать вечно бьющейся, вечно изменяющейся волне и художественных и общественных идей и идеалов. Выделяемые народной силой таланты на протяжении века со сцены Малого театра упорно били во всякие плотины и заграждения, то ослабевая, то доходя до высшего напряжения, и свое дело сделали: уже через два-три десятилетия высший тип идейного театра — драматический театр — нашел свой центр, свою крепость — Малый театр. И внутри его пошла неутомимая работа. То ослабевали его силы, то вновь крепли, освежаемые новыми притоками, но дело шло вперед и вперед.

Когда отменена была монополия, 42 года тому назад, Москва стала покрываться сетью театров разных направлений и разных типов — я здесь буду говорить лишь о драматических сценах Москвы, более или менее крупных и постоянных. Конкуренция не ослабила Малого театра. Ряд тяжелых потерь артистов первоклассного значения, или неожиданно выхваченных в начале нашего века из строя Малого театра смертью и болезнями, или переменивших свои передовые позиции под влиянием возраста, непозволительное непонимание самой сущности идеологии Малого театра и его природы теми, кто в то время им управлял, — все это вместе взятое вызвало то, что на первые 5—6 лет нашего века посещаемость Малого театра относительно упала. К этому присоединилась японская война и вся жгучая атмосфера 1905 и 1906 годов, когда всем было не до театра. Но этих же лет оказалось достаточным, чтобы вновь вернуть ему и его временно ослабевшее влияние, и общественные симпатии, и прилив широкой публики, и, главное, чтобы дать ему время выработать из своих молодых сил окрепших, выдающихся работников сцены и призвать новые притоки крупных артистов с других сцен. Так продолжается и до текущего сезона. Эти периоды недолгих ослаблений — нормальное явление. Они всегда были в моменты смены коренного состава труппы или неудачной полосы в драматургии, были во всех театрах всего мира. Театр есть коллективный и вечно обновляющийся, а не единичный, индивидуальный художник, переживающий свои стадии роста, расцвета, увядания и, конечно, смерти. Театр вечно молод тем притоком живых талантов, какие выделяет из себя народ. И все эти бредни о смерти театра — клевета на него, полного неистощимых сил. Смертен и мимолетен лишь тот театр, который построен на одном человеке, его создавшем на принципе преобладания.

Малый театр молод, здоров и силен потому, что молода, здорова и сильна сама страна: она посылает и будет посылать, как посылала раньше, свои жизненные соки на поддержку огромного дела своего драматического театра, как сознательного творческого коллектива талантов драматурга и актера, объединенных вечными началами искусства от античного театра и до наших дней. Эти две силы неразрывны. Недаром Софокл и Эсхил, Шекспир и Мольер были и драматическими поэтами и драматическими актерами.

Малый театр — наиболее яркий тип того театра, который всецело опирается именно на эти две основные творческие силы, выделяемые гением народа. Как бы сильна ни была внутренняя, служебная дисциплина и режиссерский авторитет, без которых, конечно, немыслимо дело коллективного творчества, творчество само по себе и его процесс должны всецело принадлежать тем, кто творит. Только этим путем создаются великие произведения искусства — вечные, как книга, как статуя, как картина, и каждый день рождающиеся в полной жизненной силе, но в тот же день и умирающие, как спектакль. Творить может только сам творец: и замысел и выполнение его тогда высоко ценны, когда они зарождаются и вызревают в душе художника. Никакое вмешательство в это дело не проходит без ущерба для ценности самого создания. Нет никакого сомнения, что Толстой и Достоевский не были бы ни тем, ни другим в своих гениальных творениях, если бы все, что они дали в них, не имело бы единым источником их личной творческой инициативы, если бы образы и мысли, ими созданные, не зарождались именно в каждом из *них* и не осуществлялись именно *их* творческой волей, со всеми им свойственными особенностями и подхода к созданию и всего процесса создания. Допустима ли мысль, что если бы даже гений Достоевского руководил гением Толстого во время этого процесса, то могла бы появиться «Война и мир» или обратно — «Карамазовы»? Может ли проявиться сила творческой мысли под указкою другой, пусть такой же властной и такой же творческой силы? Одна непременно подавит другую. Творчество руководимого станет просто орудием творчества руководящего, материалом для работы первого. Это аксиома. Надо бережно хранить права таланта на полную художественную инициативу и на весь процесс создания. История Малого театра не дает никакой возможности установить, что Щепкин, Мочалов, Садовские, Шумский, Самарин, Живокини, Ленский, Горев, Рыбаков, Колосова, Медведева, Акимова, Федотова, Ермолова, Никулина и целый ряд других первоклассных творческих сил, ныне сошедших со сцены, создавших целые эпохи

русского искусства, были созданы творчеством директоров или режиссеров их времени: они выросли сами из себя и собою создавали свой театр.

Этим путем вырос и по этому пути идет Малый театр. Он особенно ярок в эпохи, когда народ богат талантами, бледнеет, когда наступает временный неурожай на них, но принцип артистической или поэтической инициативы, свободного художественно-творческого труда есть основной камень, на котором стоит все его дело, опирается его право на живую связь с жизнью страны и которое делает его постольку жизнеспособным, поскольку жизнеспособен его народ. Сеть театров, покрывших Москву в течение всего времени, как отменена монополия, выработала и иной тип театра — театр, в котором эта инициатива почти целиком сосредоточена в волевом напряжении некоего третьего. Обыкновенно этот некий третий соединяет в своем лице и руководителя и режиссера. Последнего в гипертрофированном всегда размере. Опять-таки не место здесь ни оценивать, ни оспаривать это явление. Достаточно заметить, что оно получает все большее и большее распространение. И так как волевое начало бесспорно требует прежде всего сильного представителя этого начала, одаренного выдающимся административным и, конечно, режиссерским дарованием любого оттенка и направления, что редко соединяется с талантом артистическим, то созданный им спектакль целиком окрашивается его личным спектром, и в этой окраске этот спектакль представляет лишь точное отражение, как в зеркале, только того, что видит в пьесе и ее представлении на сцене *единственный* автор спектакля, то-есть этот «повелительный императив» театра. Каждый живой участник действия, как бы он ни был талантлив, непременно является тем же отражением, а не самостоятельным источником света.

Не будем вдаваться в разбор того, какой театр лучше, какой хуже. Может быть, этот прием творчества спектакля дает иногда прекрасные достижения. Может быть, эта форма творчества, при которой поэт и актер, как и вся nature morte спектакля, есть только орудие в руках одного, представляет собою наилучшую *практическую утилизацию* искусства, особенно, когда с соизволения «категорического императива» под его строгой ферулой на поверхности спектакля поблескивают и бриллиантовые вспышки отдельного сценического дарования, прорывающиеся между пальцами властной руки, налегшей на спектакль. Наконец, может быть, эти императивы данного театра в силу личного дарования и имеют право на то, чтобы класть на дело свой отпечаток и создавать свои спектакли как выявления своего единоличного художественного замысла,

хотя бы за счет чужих, порабощенных сил. Все это может быть. Но это, несомненно, не вечное начало творческого театра. Это одна из форм, убивающих личный почин, обращающих проблески народного гения в чисто служебную, едва ли не машинную силу.

Результаты этого очень мощного и растущего явления — повторяю, может быть, во многих случаях очень любопытного и целыми эпохами модного — очень печальны и требуют сильного противовеса для защиты и укрепления значения не модных, а вечных основ театра — актера и драматурга — во всей полноте их художественного приоритета.

Если не будет театра, где действительно большой артист будет поставлен в условия, при которых только и может вырасти его талант, где за ним оставалось бы право свободной творческой инициативы и где вместе с тем он сам лично нес бы полную ответственность за все, что он создал, тяжела будет и без того тяжелая из тяжких судьба русской сцены. Нельзя не быть тому театру, в который, правда, наряду со многим негодным, стекались и стекаются ценнейшие самостоятельные творцы сценических образов, лучшие воплотители лучших поэтических созданий, творцы целых школ театрального мастерства, в дружном, непрерывном труде из десятилетия в десятилетие двигающие вперед и вперед свое дело, сохраняя из прошлого то, что никогда не истлеет, принося в себе отзвуки и творческие соки той современной им жизни, которая выслала их вперед. Таким сборным пунктом творческих сил страны и лабораторией их художественного труда был и остается Малый театр. Недаром вся сценическая Россия рвется на его сцену.

Театр единой воли дал много плюсов. В противоположность тому, чего страстно требует этот театр для Малого, то-есть скорейшего его уничтожения, Малый от всей души желает успеха — конечно, заслуженного, а не рекламного — всем тем крупным людям, которые создали эти театры единоличной воли.

Но для того, чтобы под их влиянием не мельчала и не гасла творческая сила русского актера, а это безусловно замечается за последнюю четверть века под давлением этого перемещения инициативы и ответственности с подлинных творцов спектакля в одну из боковых или даже пусть центральных его точек; чтобы драматург имел сцену, на которой между ним и народом были единственными посредниками его воплощающие и с его творчеством слитые в одно путем творческого же проникновения артисты; чтобы жизнь театра не находилась в полной зависимости от жизни одного индивидуального лица, а была связана с вечным приливом живых творческих сил

страны; чтобы было сохранено в театре то, что стало наконец неотъемлемой собственностью трудовых масс, у которых никто не вправе отнять великих писателей, художников, скульпторов, а значит, и актеров, личным гением или талантом освещавших целые эпохи мрака и тьмы, — для всего этого надо, кроме тех театров, которые живут единой волей — индивидуальной — и умирают одновременно с тем, кто проявлял эту волю, — кроме этих театров, надо сберечь и поддержать театр национального гения, собирателя и сплотителя великих сил, выделяемых всем народом страны без различия класса и рас.

Малый театр стоит во главе этого типа театров. Смело можно сказать, он ведет их, верный своему художественному и общественному пути. На глазах советской власти его бескорыстная и непрерывная работа и в его стенах и по всей периферии Москвы. Ценность его для новой трудовой России утверждается не единичными заверениями его сторонников и слуг, а неудержимым тяготением к нему, несмотря на все усилия его противников, трудовых пролетарских масс, потоком заполняющих все места, доступные их средствам, заливающих проходы его балконов и галлерей. Жажда знать и воспринимать, жажда обладать всем, что было доступно раньше лишь избранным, делает то, что в будни и праздники не только люди трудовой Москвы всех классов и положений, не только приезжие издалека, но и пришедшие пешком крестьяне соседних деревень расхватывают мало-мальски дешевые билеты. Об этой публике всю жизнь грезил и тосковал Малый театр. «Решение судеб театра в Париже в руках 10% населения, а в Москве едва 0,4. Это не *публика*. Это кучка людей», — писал я в своей статье в 1901 году. Время это миновало. Но именно к этому моменту окончательно иссякли его материальные силы. Дух его бодр, но тело немощно.

В настоящем докладе нельзя обойтись без этого общего очертания идеологии и природы Малого театра. Без этого вступления не были бы понятны его притязания на поддержку в то время, когда материальные ресурсы Республики переживают первые дни своего оздоровления и, как всегда бывает в такие дни, еще не окрепли в должной мере и степени. Если бы Малый театр был просто очень хорошим, даже выдающимся театром, у него, пожалуй, не было бы тех неоспоримых прав на государственную поддержку при этих условиях материального кризиса страны. Но из изложенного анализа его существа выясняется его кровная связь с народом, с его духовными и с его общественными запросами. Малый театр — один из его жизненных органов, имеющий свои разветвления по всему необъятному пространству его территории, орган,

росший и крепнувший вместе с ростом и укреплением народной воли и народной борьбы за свои права, за разум и свободу. Несчастливцевы, пешком разносившие по дремучему лесу старой России великие мысли и образы величайших поэтов мира, видели в старом Варгинском доме все сто лет свою опору и путеводную звезду и прежде всего собирательную силу свободного творческого начала, уже давшего и дающего так много и великих и ценных сотрудников общего народного дела, в котором театр призван быть одним из мощных участников...

ПИСЬМО ЮЖИНА А. В. ЛУНАЧАРСКОМУ

9/IV 1925 г.

Глубокоуважаемый и дорогой Анатолий Васильевич!

Простите за частое надоедание Вам моими письмами, но некоторые вести об авторском праве и о Малом театре заставляют меня злоупотребить Вашим дорогим и перегруженным рабочим временем. По мере возможности буду сжат и краток.

Великая несправедливость против основных прав трудового человека — установление 25-летнего срока пользования авторским правом на свой литературный труд. Скорее можно совершенно уничтожить наследственность этого права, хотя и это являлось бы ничем не оправдываемым тяжелым ограничением его, чем заживо отнимать у писателя то, что создано его личным трудом и талантом, и отнимать именно тогда, когда его силы идут на убыль, когда ослабевает его продуктивность. Справедливо ли *через год или два* лишить Горького его авторских прав на «На дне», или, будь жив, хотя и в чахотке, Чехов, уже отнять у него права на «Чайку», «Трех сестер» или «Дядю Ваню»? Вы знаете, в какой материальной нужде протекала вся жизнь Островского. Что было бы, если бы на старости лет у него, содержавшего семью в 7—8 человек, отняли право на произведения, написанные им в расцвете его молодого гения — «Грозу», «Свои люди», «Бедность не порок»? Я отброшу чувство понятного смущения, говоря о себе, но я должен его побороть. Я за всю мою жизнь не получил ни одного рубля иного, как лично и безо всякой примеси чужого труда заработанного. Все сбережения мои за 35 лет разделили общую участь при великом Октябрьском переломе. Я не думаю, чтоб Вы слышали от меня хоть единое слово сожаления об этом. И Вы можете верить, что и я сам, в глубине души, признал неизбежность и историческую, скажем, законность этого события и не обращался ни с какими ходатай-

ствами о себе. Но теперь я, после семилетнего, смело скажу — бескорыстного труда, который протек у Вас на глазах, тяжело заболел. Благодаря Вам и Коллегии Наркомпроса до ноября я более или менее обеспечен сохранением моего содержания артиста и директора. Но за это же время леченье поглотит все эти деньги и те, которые у меня были сбережены от бенефиса за 40 лет службы в 1922 году. А между тем вряд ли, после даже самого благоприятного исхода этого лечения, я буду так же работоспособен, как 8 лет назад, и, конечно, не захочу лежать бременем на нашем трудном бюджете. И в это время я лишаюсь всех моих прав на все мои почти 20 пьес, написанных до 1901 года, кроме 2—3, написанных позже. За что? И по каким правовым основаниям? И в чью пользу? Даже не в пользу Республики, а тех или других театральных предпринимателей, будь то коллективы или индивидуальные лица.

Общее возмущение этим несправедливым актом всех писателей и всех литературно-художественных организаций подтверждает мой взгляд на этот вопрос. Ясно, что и Высшая Власть Республики сочла работу Комиссии, создавшей Постановление (а не Декрет), утвержденное Совнаркомом СССР *30 января* с. г., произведенной спешно и непродуманно, ибо отложила его введение Постановлением Совнаркома от *20 февраля* того же текущего года и Вашим разъяснением от 28/II до опубликования Положения 30/I «На основах *Декрета*». И во что бы то ни стало необходимо, чтобы будущий Декрет отменил эту часть Постановления в смысле пожизненности авторских прав и расширения права наследования без учета того, в котором году и за сколько лет до смерти автора написано им то или другое произведение.

Не говоря уже о правомерности этого исправления, оно избавит от непосильных размеров регистрационного аппарата для учета годов появления сотен тысяч литературных произведений и от тысяч органов, следящих за правильностью применения регистрационных дат.

Глубокоуважаемый Анатолий Васильевич, это дело — огромной *принципиальной* важности. Существующее положение отрицает то великое покровительство личному труду, которое лежит в основе советской политики и государственного строя Республики.

Я убедительно прошу Вас осведомить о содержании этого письма представителей Власти. Пусть им некогда читать всех писем: но это касается прав многих тысяч талантливых тружеников, соли земли, отдающих все свои силы делу советской общественности и — в конце концов — дающих материал для оценки эпохи будущему историку. Убедительно прошу Вас

уделить *особое* внимание моим мотивам, примерам и выводам *.

Много места заняла эта часть письма. Еще два слова о Малом театре.

Я с гордостью и счастьем прочел сообщенный мне письмом моей сестры конец Вашего письма на юбилее Рыжова, где Вы говорите о Малом театре, его деле, его успехе и его значении. Как благодарить Вас за него, за все, что Вы сделали для него, за Вашу бесценную, никогда не могущую мною быть забытой могучую поддержку моей работы над ним, благородный, высокочуткий и высокоталантливый Анатолий Васильевич! Не знаю, чем судьба (сказал бы — бог, если бы не писал Вам) заплатит Вам за это, но мы, люди его труда, знаем, чем мы Вам обязаны, — и думаю, не я один, докажем это делом. Я много сказал о Вас в моем единственном и, конечно, чисто театральном интервью в рижской газете «Сегодня», но эта милая газета, по своим партийным соображениям, все это опустила. Я был этим так взбешен (тем более, что интервьюер дал мне слово не опустить и не прибавить ни слова), что по приезде в Париж уже заперся наглухо ото всех бесконечных попыток меня интервьюировать. И здесь в Ницце также. Наотрез отклонил даже все просьбы дать интервью о Федотовой после ее кончины. — Приедете ли Вы сюда? И когда? Жду с нетерпением Вашего хотя бы коротенького письма.

Как ни сжимал строчки, все же приходится брать третий лист.

«Заслуженность» раздается артистам так щедро, что совершенно не заслуженно еще не заслуженные (каков каламбур? Что значит побывать в Palais Royal'e!) наши прекрасные, долго работавшие артисты Ленин, Климов, Пашенная, Турчанинова, Рыжова, Массалитинова — и, может быть, еще несколько других. Но пока я очень ходатайствую перед Вами за этих. Повод чудесный — 101-й сезон Малого театра, заслуживающий и Ваше признание. Хорошо это сделать к 1 Мая — к празднику труда и, кажется, дню закрытия сезона.

Вот и все о делах. Ваше доброе участие ко мне дает мне право сообщить Вам, что мне много лучше. Сердце у меня здоровее, чем я думаю, но аорта еще дает себя знать. Профессор Лобри и доктора Аитов и Д'Ольсниц, очень хорошие, уверяют меня, что строгим режимом (ни мяса, ни вина, ни папирос, ни волнений) в течение этого лета я к осени буду больше работоспособен, чем после Кисловодска, но — увы! — Отелло и Кромвеля играть надо избегать, специализироваться на ролях, менее требующих сил. И главное — minimum — полгода проводить, возобновляя лечение, и хоть три месяца,

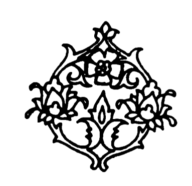
летом, дышать морем и согреваться солнцем. На этом основании думаю к сроку отпуска (15 ноября) если и опоздать, то едва ли больше, чем недели на две, что, надеюсь, Вы мне простите. Но до этого еще далеко.

Горячо и дружески жму Вашу руку и крепко целую ручки Натальи Александровны. Что Вы думаете делать с Вашим летом? Сюда-то приедете ли?

Искренно и горячо Вас любящий и уважающий

А. Южин-Сумбатов.

Здесь я много работаю по литературной части и по корректуре переводов моих пьес, но все предложения по артистическим выступлениям пока отклоняю.



АНКЕТА

ЧТО СДЕЛАЛА СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ ЗА 10 ЛЕТ В ОБЛАСТИ ТЕАТРА?

Для театра советская власть за эти десять лет сделала все, что возможно было сделать в условиях гигантской революционной ломки старого и строительства новой жизни, чтобы сберечь новому государству культурное наследие прошлого, дать укрепиться новым течениям русского театра и сблизить его с широкими пролетарскими массами.

КАКИМ ДОЛЖЕН БЫТЬ СОВЕТСКИЙ ТЕАТР?

Талантливым и свободным.

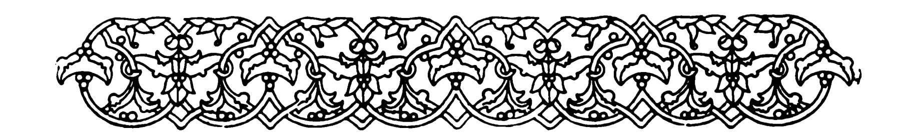
Народный артист

А. ЮЖИН

«Красная панорама», № 15,
22 апреля 1927 года

ХАРАКТЕРИСТИКИ
•
РЕЧИ





П. С. МОЧАЛОВ В ЖИЗНИ И НА СЦЕНЕ*

1898 год

Трудно говорить о Мочалове, милостивые государыни и милостивые государи. Его колоссальный образ подавляет своим исключительным значением в истории русского театра. Мочалов был настолько же огромным, насколько и неожиданным явлением, не подготовленным историческим ходом вещей, не подчиненным никаким законам, самобытно развившимся и стоящим особняком от всего остального театрального мира. Судьба, пославшая России почти одновременно Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Грибоедова и Белинского, не захотела скупиться для театра и подарила ему Мочалова и Щепкина. Прежде чем приступить к посильной обрисовке образа великого артиста, позвольте просить вас на время отрешиться от того представления, которое создалось о нем благодаря целому ряду анекдотов, ходячих мнений, наконец, сопоставлений с его последователями. Попробуем восстановить его величавый образ в связи с его временем, с его делом и с реальными последствиями его сценического труда. А главное, постараемся полюбить в нем актера, равного которому редко посылает судьба театру, и человека, память которого не омрачена ни одним пятном; его единственная слабость, о которой говорят и думают слишком много, не мешала ему быть бескорыстным, благородным, отзывчивым и прямым в те времена, когда театр кишмя кишел элементами диаметрально противоположного характера, когда барски-чиновничье отношение театрального «начальства» давило в бесправном актере и те слабые проблески личного достоинства, которые с трудом можно было найти в крепостной

России той эпохи, когда этим достоинством поступались волей-неволей величайшие умы и крупнейшие таланты в силу положения вещей. Только ваша любовь к прекрасному и трогательному образу великого артиста поможет мне отчасти справиться с моей задачей — на время перенести ваше внимание во внутренний мир гениального трагика, поскольку он стоял в зависимости и соответствии с окружающим его обществом и современными ему общественными течениями и настроениями.

Время Мочалова было временем, когда И. И. Панаев выучивал наизусть страницы из «Notre Dame de Paris» [1], где Клод Фролло говорит Эсмеральде, приведя ее ночью к виселице: «Выбирай между мной и этою виселицей»; когда К. С. Аксаков искренне удивлялся, что в Петербурге нельзя, не привлекая особенного внимания, вслух декламировать на улице стихотворения, как он привык это делать в Москве; когда спорили от зари до зари и Белинский возмущался, что его зовут обедать, между тем как еще не кончен спор о бессмертии души; когда лекции Грановского привлекали почти такое же общественное внимание, как теперь скачки или concours hippiques [2]; когда Кукольник в качестве первого драматурга и исключительно художественной натуры собирал вокруг себя в Петербурге всю столичную гвардию; когда артист вел жизнь, про которую Панаев в своих воспоминаниях говорит, что он, «как существо исключительное, высшее, мог безнаказанно вырывать серьги из ушей жены своей вместе с телом, предаваться самому грязному разврату и пьянству, но обвинять его в безнравственности могли только пошлые, рассудочные люди с мелкими потребностями, не понимающие широких, титанических натур артистов и их вулканических страстей». Вообще это было время яркое и вместе странное, богатое контрастами, полное самых, повидимому, несовместимых противоречий, молодых, неуходившихся сил и запросов, страстных порывов и постоянной жажды впечатлений. Над всем этим неумолимо властвовала железная рука чиновничьей дореформенной России, подо всем этим молчала многомиллионная крепостная масса, рядом со всем этим бились в тисках русская мысль и русский гений необычайными, сверхъестественными вспышками озарявший русскую действительность и двигавший резкими толчками русское сознание. Это было время трагических смертей Пушкина и Лермонтова, время романтически-таинственной смерти Марлинского, время ультрареальных смертей Белинского, Кольцова и позже Грановского, смертей, имевших характер гибели в непосильной

---

[1] «Собор Парижской богоматери» — роман Виктора Гюго. — *Прим. ред.*

[2] Конские состязания. — *Прим. ред.*

борьбе с невыносимо тяжелыми условиями жизни; время, взволнованное необычайным притоком творческих сил, которые волновали общество, приковывали к себе его интерес, взывали к лучшим чувствам и порывам, требовали от него поклонения себе и богам, которым они молились; резко отделяли «толпу» от поэтов, как Пушкин; смеялись, как Гоголь; возмущались, как Грибоедов; мечтали, как Жуковский; ненавидели, как Лермонтов; увлекались, как Белинский; учили, как Грановский; наконец, играли, как Мочалов и Щепкин. И все это ослепляющее богатство русских сил нахлынуло сразу, почти одновременно. А сколько второстепенных деятелей! Какая мощь общего настроения! В это же время с Запада к нам неслось, несмотря ни на какие заставы, огненное слово Виктора Гюго; Шиллер и Гете были настолько же русскими, насколько германскими поэтами, проникали в глубь России и читались в помещичьих беседках Рудиными и Лаврецкими. Безвестные Михалевичи говорили о них под сурдинку в гимназиях и семинариях, Введенский читал в классах дворянского полка свои переводы Диккенса. Романтизм Востока через Грузию и Кавказ, сквозь военную «линию» проникал в хутора «старосветских помещиков» и «дворянские гнезда». И всем хотелось волноваться, бороться, гибнуть, любить, сражаться, верить, отрицать, ненавидеть. Но как стенки котла сдавливают пар, открывая ему единственный клапан для выхода, так и эти общественные эмоции были сдавлены снизу — крепостным народом, в который ничего не проникало светлого, стоявшим вне прав и общего течения жизни, а сверху — тем «большим светом», перед которым гнулись крупнейшие силы, тою «жадною толпой свободы, гения и славы палачей», которая могла изменять на практике даже такие акты высочайшей милости, как обещание государя Пушкину: «Я буду твоим цензором» *. «Холодный» свет — теперь для нас выражение почти непонятное. Для нас теперь открыто все русское общество, стремящееся разделить со своим народом свои познания, свое искусство, свои силы, проникающие одним концом в народную школу, другим во дворцы и министерства. Но тогда... о, сколько живого смысла было в том, холоден или радушен был «свет», а уж особенно «большой», как он манил к себе, как влиял на весь склад жизни, на весь ход литературы, как своим официальным значением давил мысль и гений, беспощадно уничтожая человека всеми средствами и всеми путями, с равнодушием и брезгливостью большого барина. Сколько у него было преданных холопов, для которых самое слово «мысль» было равносильно преступлению, которые изображали из себя самое бездушное, самое беспощадное в мире: бессмысленную силу положения вещей. А барское помещичье житье на счет

дарового труда продаваемых людей не могло развить в обществе сознания права личности, и оно при всяком ударе грома боязливо сторонилось от тех, кого поражала молния. О смерти Лермонтова известие: «Была гроза в Пятигорске. Скончался поэт Лермонтов». И молчание. О смерти Белинского — молчание.

Но оставался все-таки клапан, в который находила себе выход бродившая молодая сила русского общества. Это был театр. В театре сходились, в театре сливались в одно большой свет и... я не знаю, как называли другой. И то, что не могло слиться в жизни, то, что было подавлено, и то, что давило, только в театре инстинктивно чувствовало свою общность и свою принадлежность к одному и тому же народу, к одной и той же эпохе, свою прикосновенность к одним и тем же идеалам и духовным стремлениям. Искусство становилось выше жизни и освещало ее. И в этом театре актером был человек, сумевший слить в своей душе все сильные и слабые стороны своего века и своего народа. Как и его век, Мочалов был велик в порывах и немощен в целом; то от начала до конца спектакля «морозил кровь у зрителей», то был убийственно холоден и равнодушен ко всему, что ему приходилось переживать на сцене. Этот Антей всю свою силу черпал в той эпохе, к которой он принадлежал, которую он втягивал в себя всеми своими нервами — нервами мочаловскими, которую он целиком отразил в своей художественной натуре. Нет, это не был актер-романтик, как его называют теперь. Это был сын своего времени, современник Лермонтова, но и Обломова, Пушкина, но и Булгарина, Кукольника и Белинского. Это был человек, независимо от своего сознания воспринимавший все, что носилось в окружавшей его атмосфере, как есть люди, чувствующие малейшую перемену погоды. Это был идеал того актера, которого требовал Шекспир, не с технической, а с внутренней стороны, актер, отражавший «и современный век и его характер», живший его жизнью, его высокими добродетелями и его пороками. Лучшее доказательство этого — Гамлет.

Мне не раз приходилось слышать от людей, искренне любящих театр и серьезно в него вдумывающихся, мнение, что Гамлет Мочалова в описании Белинского им кажется по меньшей мере странным. Всем известна статья Белинского, и я не стану, конечно, ее цитировать. Но всякий согласится, что, как ни смотреть на Гамлета, нельзя признать его человеком непосредственной страсти, а уж в особенности — человеком неудержимого темперамента. Между тем, прочтя статью Белинского, нельзя не видеть, что в самые вдохновенные минуты своего исполнения Мочалов именно наиболее всего отступал от харак-

терной стороны Гамлета, каким бы мы его ни считали, как бы мы на него ни смотрели. Возьмем наудачу описание Белинским Мочалова после сцены представления на театре: «Лицо, искаженное судорогами страсти и все-таки не утратившее своего меланхолического выражения; глаза, сверкающие молниями и готовые выскочить из своих орбит; черные кудри, как змеи, вьющиеся по бледному челу,— о, какой могучий, какой страшный художник! Он захохотал и, хлопая руками, в неистовом одушевлении метался по широкой сцене. Две тысячи голосов и четыре тысячи рук соединились в один плеск, и от этого оглушающего вопля отделялся неистовый хохот и дикие стоны одного человека, бегавшего по широкой сцене, подобно вырвавшемуся из клетки льву». Что же? Белинский не видел разве разницы между своим же собственным взглядом на Гамлета и исполнением Мочалова? Однако он сам сознается, что Мочалов до Гамлета — еще не был Мочаловым, и постоянно пишет Гамлет — Мочалов, отождествляя исполнителя с ролью. Что же, великий критик, угадавший Гоголя и Лермонтова, не сумел разобраться в игре Мочалова? Нет, это не то. Мочалов был прав безусловно, и недаром Белинский создал ему нерукотворный памятник своею статьей.

Кем бы ни был Гамлет по замыслу его творца, весь его смысл и все его мировое вечное значение заключается в том, что в нем, как в зеркале, узнают себя не только все эпохи и народы, но и малейшие оттенки и переходы общественных настроений. Гамлет — прообраз мыслящего и чувствующего человечества. Гамлет не есть что-нибудь, определенное теми или другими характерными чертами. Он выражает в себе вечный протест правды против неправды и вместе с тем вечное сомнение: «Что есть истина?» Вяло или энергично, бешено или сосредоточенно, рассудочно или темпераментно выражается его сомнение — совершенно безразлично с точки зрения внутреннего понимания его духа. Велик тот актер, который сумел воплотить эту любовь к правде и вечное искание истины в форму, волнующую современных ему зрителей, который внес в Гамлета всю сумму сомнений, запросов и порывов лучшей части современной ему публики. Дело ученого и литератора разбирать Гамлета. Дело артиста заставить публику *почувствовать* свое кровное родство с ним, приблизить его, сделать малейшее его душевное движение близким и дорогим и для этого — прожить его в своей душе. Это и свершил Мочалов. Он прожил Гамлета и прожитого им лично передал современному ему обществу со всей силой и страстью убеждения и искренности. Общество узнало себя в Гамлете — Мочалове, услышало свои восторженные порывы, свои страдания, свои сомнения — почувствовало, что Гамлет

подходит к нему все ближе и ближе, начинает волноваться и жить тем, чем оно живет и волнуется, и откликнулось «плеском четырех тысяч рук» и несравненною статьей своего лучшего критика, одного из своих представителей, наиболее взволнованных горячею любовью и непрерывным стремлением к истине, одного из честнейших и самых неутомимых ее искателей. Какое нам дело до того, что вообще у датчан редко встречаются черные кудри, что Гамлет ходил со спущенным чулком и страдал одышкой? Все это, может быть, и верно и художественно, но не существенно важно. И когда артист проникнул в глубину души зрителя правдой созданного им образа и воплотил в нем все муки и сомнения своего времени, цвет волос датской нации отступает на десятый план и будет поставлен художнику в укор только таким критиком, который совсем не похож на Белинского. Недавно в Москве был итальянский трагик Эммануэль, который безволие Гамлета иллюстрировал в высшей степени правдиво: после ухода короля в сцене «Оленя ранили стрелой» он беспомощно стал размазывать пальцем вокруг того места, на котором лежал, и самым безвольным голосом сообщил Горацио, что он убежден теперь в виновности короля. Всей публике стало вполне понятно, ясно, как день, что такой Гамлет не может убить короля иначе, как нечаянно, что сомнения и колебания — его вторая природа. Кроме того, волосы его были совершенно льняного цвета. Упрекнуть было не за что, все было на своем месте, но... но... Впрочем, договаривать мою мысль совершенно лишнее. Ваше художественное чувство подскажет вам конец. Вы сами увидите здесь Гамлета-датчанина, Гамлета, верного быту и тексту, но ни вам до него, ни ему до вас нет никакого дела. А Мочалов обессмертил не только себя, но и перевод Полевого, отдельные стихи которого вошли в разговорный язык, который пережил много других переводов, несмотря на всю свою неточность и слабость, и Гамлет в переводе Полевого благодаря Мочалову стал русскою, почти народною пьесою, близкою нам каждым своим стихом больше, чем все другие, не менее великие трагедии Шекспира.

Итак, первая сторона мочаловского гения — и самая важная с точки зрения общественного значения всякого художника — это необычайная близость ко всем важнейшим течениям современного ему общества, творческое воплощение идеалов и стремлений своего времени в конкретные и живые образы. Не лишнее здесь обратить внимание на то печальное явление, которое по недоразумению приурочивается к заветам Мочалова и в чем он совершенно неповинен. Я говорю о том странном отождествлении всякого нервоза на сцене с истинным вдохновением, которое дается в удел только избранным художникам. Неверно

понятый, искаженный преданиями и анекдотами, Мочалов являлся долгое время для русских актеров оправданием так называемого «нутра». Долго считалось, да и сейчас этот взгляд не исчез совершенно, что стоит себя хорошенько взвинтить, растрепать свои нервы, довести себя на сцене до состояния вертящегося факира — и уже приближаешься к идеалу вдохновенного исполнителя. Окончательно забывается, что волнения актера постольку волнуют публику, поскольку эти волнения исходят из того образа, который он олицетворяет, а не из его субъективного настроения, что гений Мочалова заключался в его исключительной способности проникаться ролью и до самоуничтожения жить именно ею, а не своею жизнью, целиком входить в тот образ, который ему рисуется.

Белинский повсюду отмечает, что Мочалов доходит до высших проявлений своего гения только в тех моментах роли, которые художественно правдивы и дают ему возможность уйти от себя, пережить не свои волнения, а волнения воплощаемого им лица. «Он не русский, не москвич, не Мочалов,— пишет Белинский,— а Гамлет и Отелло, чувствующий в своей душе все раны их души». «Если бы провинциал, видевший Мочалова только в роли Гамлета,— пишет он дальше,— увидел его в Отелло, то ему было бы трудно увериться, что это тот же самый Мочалов, а не другой совсем актер».

Откуда же взялось это мнение, служащее к оправданию всевозможных сценических несообразностей, что Мочалов не считал нужным подчиняться ничему иному, кроме своего мимолетного настроения, сценического возбуждения и нервного подъема?

И что общего между великим художником, целиком отдающимся охватившему его образу, образу, созданному его творческим воображением, до тончайших изгибов души близкому его существу, и тем нервным господином, который умеет взвинтить себя на сцене, наивно воображая, что его, Петрова или Сидорова, волнения публика должна принимать за «раны души Гамлета или Отелло». Тут разница так же велика, как между Мочаловым и любым декламатором из его предшественников. В одном случае изображаемое лицо искажается, искажается оно и в другом. «Эти дела,— по словам Белинского,— не касаются Мочалова, и Мочалов не касается этих дел». Мочалов — могучий художник образов и их духовной жизни, сознательный или бессознательный — для нас совершенно безразлично, и, как таковой, он вводит в себя свою роль целиком и из себя делает то лицо, которое он играет. В нем в это время силен художник своею творческою силой, а не человек личных страданий и нервных исступлений.

Чтобы дорисовать мой бледный и неполный портрет великого трагика, мне остается еще указать на один в высшей степени важный его подвиг — я не нахожу другого слова — в истории русского театра.

Случайно мне приходится писать эти строки под живым впечатлением игры берлинских и парижских артистов. Вглядываясь много лет в иностранные театры, я постоянно, наперекор всем дифирамбам печати, увлечениям публики, даже отзывам знатоков, испытывал чувство стыда за ту аффектацию, к которой прибегают знаменитейшие трагики Европы, я уже не говорю — в трагедии, но даже в обыкновенной житейской драме. Я только что видел Коклена в «Сирано де Бержерак», на днях — Мунэ-Сюлли в «Horace», Вормса — в современной драме «Catherine». Лирическая драма, трагедия и бытовая драма для меня лично утрачивали весь свой трогательный, потрясающий или волнующий характер, как только начинались эти сверхъестественные завыванья, раскаты, murmure'ы, сдавленные рыдания, скрытые вздохи — и все это очень искусно и все это нарочно. Трудно понять, как артисты, умеющие с такой идеальной простотой играть комедию и бесспорно обладающие и силой и темпераментом, как они могут превращаться в тех невероятных причитальщиков или декламаторов, какими они являются в драмах и трагедиях? Где они слышали эти звуки? Кто поверит в жизни этим стонам? Или они никогда не страдали, не видели страданий? Не говоря уже о разнице тона в трагедии и комедии, но в одной и той же пьесе, особенно современной, вы видите, что артист только что говорил, как все люди, пред вами была живая фигура, вы начинаете чувствовать «тело», теплоту, жизнь образа. И вдруг на беду какой-нибудь чувствительный или горячий монолог... и куда что девалось! Образ слинял моментально, актер и только актер проступил во всей своей субъективности, началось блестящее, талантливое, несравненное,— называйте, как хотите,— только не живое, не содержащее даже зародыша жизни чтение, доклад, декламация. Та сила и яркость простоты, путем которой публика забывает рампу и сливается с действием, утрачивается вполне самыми талантливыми артистами благодаря непреодолимым традициям, пошлейшей рутине, против которой до сих пор ни одна европейская сцена, кроме итальянской, не посмела восстать даже в лице наисмелейших артистов, наиболее влиятельных критиков.

А он — Мочалов — восстал. Восстал один, не имея за собою ни одного предшественника, около себя ни одного соратника. Восстал в то время, когда В. А. Каратыгин торжествовал в Петербурге, когда итальянская сцена не дала еще ни Сальвини, ни Росси, когда Рашель сверкала во всем блеске псевдокласси-

ческой декламации, когда живы были предания m-lle Марс, Тальма, Фредерика Леметра, когда в русской драме и трагедии царил Кукольник, когда Озеров был на репертуаре. Мочалов заговорил в трагедии просто, как никто и нигде не говорил в ней просто: первый стал жить на сцене всем существом, когда никто не жил. Щепкин сам говорит в своих записках, что переворот в его художественном воззрении произвело исполнение каким-то князем роли во французской комедии с простотой, естественностью французской сцены *. Кого же видел Мочалов? Кого бы он увидел даже теперь в Париже, Вене, Берлине? Кто из трагиков этих стран подсказал бы ему его живые, его *человеческие* страдания, страсти и волнения? А он все это нашел в своей необъятной душе. В ней он подслушал надрывающие душу звуки тоски Гамлета, отчаяния Ричарда, ревности Отелло. Так велика была эта душа, что всякие Уголино, Неизвестные и Фингалы, весь этот сброд лживых чувств и сочиненных фраз, пройдя сквозь душу Мочалова, приобретал краски и теплые контуры жизни, чуть только представлялся артисту хоть один правдивый момент на всем пространстве роли. Мочалов создал русскую реальную трагедию и драму, указал ей пути, и никакой авторитет Запада уже не в силах теперь изменить созданного им. Велика заслуга Щепкина перед русским театром. Он в него перенес то, что сумел узнать и даже угадать лучшего в западном искусстве *. Но заслуга Мочалова не менее, если не более огромна. Он сам создал и укрепил навсегда в русском театре правду.

Щепкину[1] посчастливилось первому олицетворить центральные фигуры «Ревизора» и «Горя от ума» с тем талантом и совершенством, которые за ним давно признаны. Вся наша — и не одна *драматическая* — литература половиной своего развития обязана этим комедиям, и исполнитель, возвысившийся до степени воплощения главных их типов в живые сценические фигуры, несомненно, приобретает уже более чем узкотеатральное значение. Именно благодаря этому крупная фигура Щепкина заслонила гигантскую фигуру Мочалова и все пятьдесят лет русское общество приписывало Щепкину все, а Мочалову оставляло только туманные, романтические воспоминания, и никогда никто не усматривал преемственной связи между трагедией Мочалова и последующим течением русской драмы, отразившимся на всем русском театре. Садовский в последнем акте Любима Торцова, Мартынов в «Нахлебнике» — прямые наследники мочаловской силы и мочаловской правды. Щепкин зовется по праву главою русской школы, но с таким же правом и Мочалов мог бы предъявить свое требование на этот лестный титул. Но все, что ему выпало в удел,— именоваться безумным другом

Шекспира. В чем же выражалось это «безумие»? Не в том ли, что он при жизни не умел сойтись с кругом влиятельных и талантливых людей? Все это далеко от безумия. Во всем этом видна только гордая и независимая душа, сильная в своем одиночестве, застенчивая и мало приспособленная к практике жизни. Нельзя же в самом деле требовать от Геркулеса, чтобы он правильно и умело держал пряжу Омфалы. Из Наполеона, вероятно, вышел бы отвратительный бухгалтер, из Шиллера — невозможный директор департамента. Почему же, по какому праву, даже в самом лестном смысле слова, применили к Мочалову эпитет безумного? Тщательно вслушиваясь в изустные предания о нем, вчитываясь в мемуары и критические статьи, я, наоборот, все больше и больше убеждался, что во всем складе его художественной личности не было и следа той распущенности мысли и творческой силы, которую можно было бы для красоты слога окрестить безумием. Кем бы он ни был в *жизни*, — а в жизни он был преимущественно страдальцем, не удовлетворенным ничем, что выпало на его долю,— *на сцене* он почти во всех ролях, если не во всех спектаклях, был господином положения, вдохновенным творцом своих образов, именно тогда, когда играл, забывая свою личность, отождествляя себя и все окружающее с тем миром, которым окружал его автор. Если это безумие, то что же такое творчество? И наоборот, когда его «душа вкушала хладный сон» и он, по выражениям своих поклонников, был «невыносим», «невозможен», «отвратителен»,— тогда, что ли, наступали для этого безумца так называемые lucida momenta? [1] Странно! В порыве услужливой дружбы написали на могиле великого актера, что он был безумным другом Шекспира, стали говорить об его исключительных моментах, превратили его в легендарную личность и совершенно отняли у него то культурно-историческое значение, которое он, несомненно, имеет и как артист, который первый в целом мире — и уж во всяком случае во всей России — сошел с трагических котурн и показал взволнованным и растроганным зрителям человеческие страдания трагических героев, и как видный общественный деятель, отразивший все течения и стремления своего времени в своей артистической личности. Это почти забыто: осталась надпись на могиле, дающая право воистину безумствовать там, где надо творить, да ряд рассказов о чисто субъективных сторонах его гения: как публика поднималась вместе с ним да как замирал театр, прислушиваясь к его шопоту. За это его отблагодарили современники, и, к сожалению, рассказы об этих великих минутах насла-

[1] Латинское выражение, равносильное русскому «минуты озарения». — *Прим. ред.*

ждения не могут нам их вернуть. Мы должны благодарить его за ту школу «правды и жизненности», которую он создал и укрепил на русском театре силою своего творческого проникновения в действительный смысл трагедии и в дух русского театра.

Как и все одинокие двигатели тех или других сторон культуры, повторяю,— бессознательные или сознательные, это все равно,— Мочалов страдал сомнением в себе и припадками глубочайшей апатии к делу, которому всецело принадлежала его душа. Я не могу признать, чтобы та неровность исполнения, за которую его упрекали, происходила от недостатка работы, от недостаточного развития. При чем тут работа и развитие, когда одною и тою же ролью он сегодня удовлетворял, а завтра приводил в негодование своих ярых поклонников? Боже меня сохрани отрицать первостепенное значение труда и знания в сфере театра. Но Мочалов — явление исключительное. Он имел свою провиденциальную миссию и выполнял ее, когда «вскипала вода силоамской купели», а в остальное время был «среди детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он». Когда писатель или живописец впадает в эту мучительную прострацию, он может прервать свой роман или завесить свое полотно. Актер этого сделать не может. Тысячи специальных условий театральной работы заставляют его играть в минуту таких душевных настроений, при которых поэт и художник ломают кисти, бросают перья и погружаются в отчаянно-мрачное настроение, составляющее истинную «пытку творческого духа», и в полное бездействие. Писатель может, наконец, уничтожить неудавшиеся ему страницы, художник — изрезать свой холст, актер не только уничтожить, но и поправить не может раз сделанной им ошибки, видит ее, тут же кается в ней, обвиняет себя и теряется, громоздя уже ошибку за ошибкой.

И это бывает с обыкновенным актером. Что же должно было быть с Мочаловым, в душе которого всякое ощущение отражалось в тысячу раз сильнее, ошибки которого были видны ему самому гораздо яснее, чем самому просвещенному зрителю, и мучение за них доходило до того, что, кажется, убежал бы со сцены, чтобы хоть не продолжать их, как Пушкин, Лермонтов и Гоголь, которые жгли в огне те свои произведения, в которых они не находили себя? А что мог сделать Мочалов, «не найдя себя» в Гамлете? Только во что бы то ни стало доиграть до конца. И он доигрывал. Таково существо актерского дела.

Но нет ли внешних причин более частого, чем можно ожидать, повторения таких спектаклей с участием Мочалова без его таланта? Позвольте вместо ответа набросать вам только

одни сутки из его жизни, какими они мне рисуются из всего, что мне удалось узнать о его времени.

Предупреждаю вас, милостивые государыни и милостивые государи, что во всей этой картине моя фантазия ни при чем. Я только намеренно путаю хронологию.

10 часов утра. Мочалов приехал на репетицию. Долго не мог он заснуть накануне. Была вечеринка, превратившаяся в гомерический кутеж. Уклониться от него было невозможно: на артистическом подъезде в ноги Мочалову бухнулась кубическая фигура с кубической бородой. За нею, в виде ассистентов, оказались два «старинных приятеля» Мочалова — известные всей Москве купцы — Брусков и Большов. За ними, в перспективе, слабо рисовался Маломальский. Дружба эта началась давно. Играя на гастролях, Мочалов встретился с ними как-то случайно; слово за слово, Павел Степанович да Павел Степанович, удостойте да не побрезгайте, а когда Павел Степанович удостоил и не побрезговал, были сделаны попытки заставить его плясать вприсядку. Мочалов живо и определенно рассеял эти попытки. Брусков отлетел в угол, а Большов моментально присмирел и начал оказывать уважение, потому — понял, с кем дело имеет, и даже пригрозил Брускову кулаком сверхъестественных размеров, если тот не отстанет. Тот не отставал, куражился. Был бит, просил коленопреклоненно прощения — был прощен и с тех пор зачислен в «первого друга». Вот эти-то двое и привели третьего, рязанского мучника, впервые увидавшего Мочалова в Нино. Мучник-то и бухнулся ему в ноги. Давно уже Мочалов не отводил души. А надо. Много на ней насело всякой театральной и нетеатральной грязи. Деваться некуда, тоска беспросветная... Ослабел Мочалов, принял приглашение и вернулся в два часа ночи домой, оставив купцов доканчивать пир без себя. Ему не пилось в эту ночь. Только что перед этим девушке, которую он любил, приказано было административным порядком «вернуть его, Мочалова, жене». Пришлось покориться. Разговоры в то время были короткие, что можно ясно видеть из статьи г. В. М-ского, напечатанной в «Русской мысли» за март. И вот вернулся Мочалов домой: не вязались пьяный купец и шампанское с глубокою тоской по счастью, отнятому в силу полицейского предписания: «водворить девицу Петрову...» и т. д. И вот, после полубессонной ночи пришел он на репетицию. Шла пьеса Кокошкина, конечно, заимствованная, «Школа супругов». Роль, доставшаяся Мочалову, была украшена особым перлом: монологом на семи страницах. Кн. Шаховской, ставивший пьесу, думал было сократить его на две трети, но, на правах директора, решил так: «пусть Мочалов выучит, я его плослусаю на лепетициях, а там лесу». Мочалов выучил наизусть семилистную

белиберду, в пьесе, которая, по словам С. Т. Аксакова, «прошла, кажется, еще один раз» — значит, всего два раза,— и произвел на репетиции такое впечатление, что кн. Шаховской удостоил его одобрить и поручить ему роль в *своей* новой пьесе «Буря», волшебное романтическое зрелище в трех действиях из Шекспира (Воспоминания Аксакова, стр. 87). Мочалов ответил поклоном и словами: «Не знаю, как благодарить ваше сиятельство за вашу милость».— «Я, голубчик Павел Степанович, всегда тебя отличаю, а вот ты иногда иглаесь, как сапожник».— «Совершенно верно, ваше сиятельство».— «То-то, блатец мой, привез я Селгея Тимофеевича в четвелг полюбоваться тобою в глафине Клале д'Обелвиль, а он после двух актов сбежал». — «Так точно, ваше сиятельство».— «Ты знаешь, блатец, он на тебя в обиде; плигласил тебя бывать у него по утлам, почитать длуг длугу, а ты уж больше месяца глаз не кажешь».— «Некогда, ваше сиятельство». — «Ах, некогда? Некогда? — голос принимает визгливые оттенки.— А пьянствовать с купцами есть время?» — «Завтра утром явлюсь, ваше сиятельство».— «То-то».

Кн. Шаховской думает, что сделал много хорошего: одобрил актера, постаравшегося для его сиятельства выучить бессмысленную роль, распек за пьянство и направил к Аксакову, который любил по утрам послушать хорошие стихи в хорошем чтении и — что греха таить — самому почитать их Мочалову, который на все разговоры «о театре, о сценических условиях, о мере огня и чувства у славных актеров» хотя и отвечал: «да-с», «точно так-с», «совершенно справедливо», но, по признанию самого Аксакова на 107-й странице его «Воспоминаний», слова Аксакова отскакивали от Мочалова, как горох от стены. Но, как это ни странно, ни Гамлет, ни Ричард III от него ведь не отскакивали, как горох от стены, а впивались в его душу. Чем это объяснить?

Репетиция кончена. Мочалов едет домой, куда он водворен. Жена с удрученным видом следит за возвращенным ей мужем. Общего между ними мало, хотя бы в силу последнего удара, постигшего его. Он пытается примириться с условиями... да и хочется душу отвести. «Сейчас репетировали какой-то вздор... слова с языка не шли». Разговор не клеится. Мочалов кидает салфетку и встает из-за стола. Идет к себе в комнату и ложится на диван лицом к стене. Что вспоминается ему в эти минуты? Его ли первая любовь, красавица и талантливая Львова-Синецкая? Или та девушка, которой он обязан лучшими вдохновениями, внесенными им в Гамлета и в Отелло, девушка, только что с бессмысленною жестокостью оторванная от него чиновничьим произволом? Или мучит злость при мысли, что завтра чем свет тащиться к барину-меценату и выслушивать деклама-

ции и разговоры «о сценических условиях»? Или противна становится вся его жизнь со всею окружающею пошлостью в сравнении с жизнью изображаемых им героев? Или думается ему: нет, вот каково было бы Гамлету испытать всю эту жизнь на своей сложной, тонкой природе. И воображение разгоралось. Уже Гамлет весь, как живой, ходил вокруг него. Он его чувствовал, сливался с ним — и ехал играть. Умный Щепкин с утра уже обещал себе удовольствие. Он видел, как на Мочалова находили тучи,— значит вечером будет играть. И играл... Вся скорбь и боль его души претворялись в глубокую тоску принца, и его принцу нужен был хотя мгновенный выход из этой давящей душу тоски — и выход находился. «Оленя ранили стрелой», — звучало в стенах театра, и в этом звуке слышалось русскому человеку того времени все, что русский же великий артист воплощал в их общем — и зрителя и художника — Гамлете: и жажда вскрикнуть всею грудью после долгого вынужденного молчания, и недоверие к своим силам, и отчаяние от своего бессилия, и неудержимое стремление хоть перед единственным другом — Горацио — засвидетельствовать правду. Реальная жизнь отражалась в великом художественном моменте с грозовою силой, и чутко внимал этим звукам Белинский, дрожа, и волнуясь, и любя этого «могучего, страшного художника» больше себя самого. Вдруг взгляд художника падает на знакомое лицо в ложе — лицо одного из его меценатов, и рядом с ним блестящий мундир какого-нибудь чиновного гостя. Мочалова точно что выбило из седла. «А, вот что! Показывают!» — и все смешалось. Полезла мысль за мыслью: и «надо постараться», и «осрамился», и «вот опять завтра пристанут», а слова монолога льются как-то не так, руки хлопают по бедрам, как петушьи крылья. С. Т. Аксаков уходит из ложи, Шаховской показывает украдкой язык, петербургский генерал недоумевающе оглядывается, а Загоскин высказывает предположение: «Запил, каналья» (Воспоминания Панаева, стр. 166). Умный Щепкин тихонько крадется в свою уборную, печально качая головой, и низко опускает свою голову на грудь страдающий за Шекспира, за Мочалова, за Гамлета «неистовый Орланд». Все это знает Мочалов, все это чувствует и играет все хуже и хуже. Только благодарная молодежь прощает ему все за моменты высокого счастья, и молодые груди сливаются в одном восторженном клике. Ночью Мочалов уже не вернулся домой. Пил на «ты» с рязанским мучником, требовал, чтобы перед ним становились на колени (Воспоминания Панаева), и утром явился прямо к С. Т. Аксакову в таком виде, что внук дедушки Степана Михайловича, при всей своей страсти к театру, «должен был вывести его насильно, и уж с тех пор он у него в доме не бывал»

(Воспоминания Аксакова, стр. 107). Конечно, можно было бы и теплее отнестись к такому гениальному гостю. Но время, время! Время, когда Пушкин и Лермонтов были застрелены, время, когда... Позвольте не кончить. Мочалов умер, сожженный не вином, а огнем своей души, умер неестественною смертью, и ему нельзя было умереть иначе, когда так умирали все без исключения гении его времени. И если Гоголь умирал от сумасшествия, великие поэты от пуль, Белинский от чахотки, мог ли Мочалов составить исключение?

Пятьдесят лет назад из стен этого здания студенты Московского университета вышли навстречу гробу Мочалова. Сегодня тот же университет венчает гордость и славу своего отечества, великого артиста, родоначальника и творца русской трагедии.

ТРИ ВСТРЕЧИ*

1906 год

Не могу последовательно и подробно описать те три встречи, какие у меня были со Львом Николаевичем.

Я помню, как он ходил, говорил, как будто он сейчас перед моими глазами ходит, останавливается, задумывается, улыбается; помню звук его голоса...

Но передать словами все обаяние его существа не могу.

Еще меньше могу связно рассказать то, о чем он говорил.

Общее впечатление у меня от моих трех встреч с ним такое: точно я попадал в ярко освещенное солнцем место, и этот свет моментально, без всякого усилия со стороны Льва Николаевича, вдруг, при каком-нибудь его слове, взгляде, улыбке, разрастался в ослепительное сияние, наполнявшее меня непередаваемым, бессознательным счастьем.

Купаясь случайно в этих светлых лучах, я сначала старался запомнить слова Льва Николаевича — и ничего не выходило. Он сам был сильнее того, что он говорил, и не теми мыслями, которые он высказывал, а всем, чем он мыслил и говорил, он неотразимо и властно охватывал мое внимание.

Первый раз я поехал с визитом к графине Софии Андреевне (кажется, в 1898 году) в ответ на ее любезное письмо о впечатлении, вынесенном ею от какой-то из моих пьес на сцене Малого театра.

Графини не было дома.

Я всегда — и до сих пор — испытываю совершенно неопределенный страх говорить и встречаться с Львом Николаевичем. Мне всегда казалось, что я врываюсь в такую великую жизнь, от которой мы не должны отвлекать нашими личными интересами. У меня к нему то же сложное чувство, какое было у Николая Ростова к императору Александру I. Это для меня такой единственный человек в мире...

Не застав графиню, я почувствовал облегчение от смутного страха столкнуться с ним самим, с источником этого страха. И я уже шел к дверям, оставив карточки, когда из залы быстрой, легкой и удивительно молодой для 70 лет походкой вышел Лев Николаевич, собираясь на прогулку. Он был в полушубке и мягких валенках. Его глаза были еще моложе походки. Он меня узнал, вероятно, по театру, который он посещал в том сезоне, улыбнулся, протянул руку и ввел в зал...

Мы говорили час, никак не меньше, то-есть я говорил то, что он хотел, чтобы я говорил. Ни одного из тех вопросов, которые я предполагал, превозмогши как-нибудь свою робость, дать на суд Льва Николаевича, я ему не задал. И не было нужды.

Глядя на это дорогое лицо, эту бесконечно любимую и близкую мне в душе голову, на всю его простую, полную настоящей человеческой жизни фигуру, я чувствовал, что всем этим своим целым он уже отвечал мне на большинство моих вопросов.

И я его не спрашивал, а любил. И эта любовь мне на многое ответила.

Но кое-что я все-таки помню из его слов. Он тогда начинал писать «Хаджи-Мурата» и просил меня прислать ему книг о Кавказе. Я, конечно, все исполнил.

Воспользовавшись случаем, чтобы заговорить о театре, я спросил его, какая из пьес мировой литературы ему нравится больше других. Он ответил:

— «Разбойники» Шиллера. Театру нужно то, что просто и сильно, без завитушек...

Хорошо помню это выражение и сопровождавшую его улыбку.

Затем спросил относительно его статьи об искусстве, о которой мне говорил Н. И. Стороженко.

— Это не статья,— ответил Л. Н.— это все, что мне приходило последовательно в голову по поводу такой отрасли жизни, из которой всеми силами хотят делать одни — забаву, другие — ремесло. А между тем это так важно. Искусство по силе своего влияния почти равно религии.— Л. Н. остановился в своих мягких валенках, устремив на меня из-под густых бровей ни с чем не сравнимый взгляд, и в голосе его послышалась властная и почти суровая нота. — А религия служит только вере, значит самому высокому, что есть в душе. И как те религии, которые служат не вере, не душе, а чему-то другому, теряют свое значение, так и искусство, если оно преследует цели забавы для тех, кто им пользуется, становится неизбежно для тех, кто ему служит, ремеслом, требующим только технического совершенствования. И тогда оно является уже не благом, а злом...

Мне показалось тогда, что великий художник слишком низко ценит человечество, особенно культурное, полагая, что на его душу можно влиять только прямолинейными воздействиями добра и зла, между тем как красота сама по себе есть могучее оружие духа. Кажется, я тогда это и высказал, не зная еще, по что выродится искусство, и не предвидя того течения, которое оно приняло десять лет спустя после этой встречи. Теперь я не сказал бы Льву Николаевичу того, что сказал тогда. И я решился указать ему на огромное значение чистой красоты в его собственных творениях, выразил надежду, всех тогда томившую, получить его новое свободно-художественное произведение.

— Вы охотник? — спросил Л. Н. улыбаясь.

— Был когда-то,— ответил я.

— Так вы должны знать, что утром охотник обходит все кочки и болота в поисках, нет ли дичи. К вечеру же идет только в те места, где наверное может найти ее...

У меня сжалось сердце. Неужели уже наступил вечер этого охотника?

Почти час я слушал его...

Приехала графиня. И незабвенный час кончился. Лев Николаевич отправился на прогулку в том же тулупчике и мягких валенках, в которых все время ходил по зале.

Второй раз я видел Льва Николаевича в моей уборной в Малом театре, на репетиции «Власти тьмы». Он зашел в антракте на сцену к О. О. Садовской, исполнявшей, по его словам, роль Матрены «изумительно». Кто-то из администрации привел его в мою уборную, единственную свободную, так как я в пьесе не участвовал. Не ожидая такого посещения, я замер от неожиданности, войдя в свою уборную. И теперь не могу вспомнить, кто с ним был и о чем говорилось. Помню только, что при моем входе он поднялся и спросил меня:

— Я не мешаю?

Что я ему отвечал, тоже не помню. Но его милая, светлая улыбка до сих пор у меня перед глазами. Помню еще, что он как-то сурово вглядывался в большую гравюру, висевшую на стене,— снимок с какой-то английской картины, изображающей представление перед королем убийства Гонзаго в «Гамлете». Перед уходом Л. Н. подошел ближе, вгляделся в Гамлета и обернулся ко мне.

— Какое тут злое лицо у Гамлета! — сказал он.

— Да, мне тоже кажется,— ответил я.— Но мне нравится королева со своим тупым выражением и вот эти фигуры.

— А ведь Гамлет действительно зол,— сказал Л. Н.— Ему кажется, что все мало, и все он себя за это упрекает, и все му-

чается тем, что не может убить, кого решил. А сколько он людей перебил зря!.. — Л. Н. улыбнулся и вышел.

В третий и последний раз я видел Льва Николаевича у покойного А. П. Чехова, весной 1899 года. Помню, тогда печаталось в «Ниве» «Воскресение».

Л. Н. вошел в маленький кабинетик Чехова. Антон Павлович тогда только что приехал из Крыма. Никаких особенных разговоров не было. Обменивались незначительными фразами. Чехов спросил между прочим:

— Много цензура вычеркнула из «Воскресения»?

— Нет, ничего важного,— ответил Л. Н. и начал расспрашивать Чехова о Крыме.

Чехов со своим полусериозным видом говорил, что ему там скучно.

— Отчего вы так сурово на меня смотрите? — вдруг спросил Лев Николаевич, обращаясь ко мне.

Чехов улыбнулся и сказал:

— Сумбатов не на вас хмурится, а на меня.

— За что?

— За то, что моя пьеса не идет в Малом театре.

— А отчего же там не идет? — спросил у меня Л. Н.

Я только что собрался рассказать ему всю сложную историю, почему пьеса Чехова («Дядя Ваня»), несмотря на усиленные настояния всей труппы и горячее желание тогдашнего управляющего московскими театрами В. А. Теляковского, все-таки ускользнула из Малого театра, как Чехов, нахмурившись, сказал:

— Зарождается молодой театр... очень симпатичный. Я отдал пьесу ему... Ты на меня не сердись! — улыбнулся мне Чехов, не распуская своей характерной морщины между бровями.

Лев Николаевич поглядел на нас обоих и тоже улыбнулся.

О ЩЕПКИНЕ *

1913 год

Прошло более полвека со дня смерти М. С. Щепкина, с именем которого связан весь русский театр. Из семидесяти пяти лет своей жизни этот человек отдал театру шестьдесят семь лет. «Лет пятьдесят назад,— пишет он в своих «Записках» в 1846 году,— в Судже... один из учеников принес в класс книгу под названием: «Комедия Вздорщица». Начался спор — что такое комедия? Никто не знал, кроме одного человека. Это происходило зимою 1796 года, когда этому *человеку* было восемь лет. И началось. Была у этого человека и личная жизнь, была семья, материальные заботы, были общественные горести и радости. Но когда вы читаете его «Записки» и когда вы припоминаете все, что писали о нем «отборнейшие умы века», и когда вы, наконец, входите в старые стены Московского Малого театра, вы видите, что Миша Щепкин, крепостной казачок графа Волькенштейна и ученик Судженского уездного училища, с разгоревшимися щечками, один «до нельзя споря», против всего класса отстаивающий свое убеждение «что такое комедия», и великий артист Михаил Семенович Щепкин, в 1847 году не уступающий самому Гоголю даже Держиморду, «потому что и он мне дорог», самому Гоголю, желавшему символизировать реальные фигуры «Ревизора», — когда вы все это видите и знаете, образ Щепкина становится с исторической своей стороны наравне с теми создателями эпох, которые творят целые области жизни, открывают пути великого значения, силой своей веры видоизменяют то дело, которому они призваны служить с тех лет, когда это призвание еще не может быть сознательным, и до могилы. Пушкин понял Щепкина, как великий поэт понимал все, и его священною для нас рукою написаны 17 мая 1836 года первые слова «Записок актера Щепкина»: «Я родился в Курской губернии, Обоянско-

то уезда, в селе Красном, что на речке Пенке». Пушкин знал, как он знал все, какое огромное дело делал Щепкин, как важно, чтобы он сам, Щепкин, дал хотя бы отрывочные, хотя бы мало касающиеся именно театра, но *личные* воспоминания. Пушкин к неисчислимому богатству своих даров России прибавил с царственной щедростью и этот дар — записки одного из величайших людей России, сохранившие нам внутренний мир создателя русского театра.

Все народы во все времена любили зрелища. Будь то дионисовы действа, будь то римские circenses, итальянский балаган, испанские трагедии, европейские театры последних веков,— все привлекает и привлекало внимание толпы. Но слово «толпа» — просто ходячее выражение, заменяемое часто более вежливым названием «публика». На самом же деле всякое зрелище есть потребность не толпы, не публики, а всего народа и всех народов, то-есть всего человечества, начиная с высших классов, кончая низшими, делить ли людей на классы по их социальному положению или по их умственному цензу. Все любят объединяться на более или менее художественных, а иногда и ничего общего с художественностью не имеющих изображениях другими людьми событий, людей, их борьбы, их характеров. И вот эти «другие люди» выделяются в особую касту актеров. Каста эта, в большей части своей истории, если только она не служила целям религии, как в древней Греции или в духовных мистериях средних веков, вызывает к себе очень сложное отношение со стороны окружающего ее общества. Это отношение, меняясь вместе с временем в своих размерах, не было одинаково в своей сущности всегда: на актера-профессионала глядели, как на что-то среднее между полубогом и отверженцем. Не будем совершенно касаться современного взгляда, но каков бы он ни был, он уже не тот, каким его застал Щепкин. Тогда было вот что. Русские государи, неизменные покровители искусства, начиная с императрицы Елизаветы Петровны, жаловали актерам шпаги — символ чести и достоинства. Лучшим признаком изящества и культуры среди высших кругов общества считалось умение хорошо играть в так называемых «благородных» спектаклях. Но ни один не только дворянин, но и купец того времени, кроме разве отдельных деклассированных индивидуумов, не решился бы стать актером-профессионалом, хотя бы он так беззаветно любил сцену, как Сергей Тимофеевич Аксаков. На странице 143 своих записок Щепкин пишет: «Но главное, что возмущало *все общество*, это то, что он [губернатор] не брал взяток». И далее: «П. М. Торжевский, Л. С. Баканов и в Судженском уезде Котельников — тот самый, о котором Гоголь сказал в

«Мертвых душах» несколько слов и в том числе фразу: «полюбите нас черненькими, а беленькими нас всякой полюбит...» — считались за благороднейших людей, потому что брали и делали: а то все служащее брало и ничего не делало». Но это же *все общество* не считало возможным для своих членов вместо взяток зарабатывать себе деньги актерским трудом.

Я привожу это вовсе не в обличение — совершенно бесцельное и запоздалое — нравов того времени. Я вижу в этом предпочтении всякой формы получений — будь то жалованье, подарок, даже взятка — артистическому заработку наиболее яркое выражение этого сложного отношения народа к актерству. В самом деле, это почти единственная всеми классами общества отрицаемая в то время форма заработка. Если дворянин служит, он делает дело. За дело он имеет право брать не только законно, но пусть и незаконно. Если купец торгует — это опять дело. За дело он имет право не только на добросовестный, но и на недобросовестный барыш. Затем, если барин или купец забавляются, то уж пусть забавляются даром. Стыдно за безделье, за ту потеху, про которую говорится «делу время, потехе — час», получать мзду, жить за счет забавы. И это отношение всегда, у всех народов, к актерам было до тех пор, пока театр данной нации оставался грубой до примитива или утонченной до изящества забавой, потехой, зрелищем, волнующим не только смехом, но и слезами. Чуть только театр начинал служить своими особыми путями, чисто художественными, окружающей его жизни, отношение к нему общества менялось с такой быстротой, с какой не происходило ни одной перемены общественных настроений. Люди всех классов, объединяясь в зрительном зале, прекрасно чувствуют, когда перед ними игра в красоту, забава ею на потеху собравшихся, — пусть самая искусная, самая талантливая, но забава — и никто, ни один величайший художник не заставит этих людей признать за ним право смотреть на это как на *дело*. Но чуть Мольер или Шекспир играет пьесу Мольера или Шекспира, эти же собравшиеся люди чуют и понимают, что тут совершается *дело*, настоящее дело, что эти спектакли — одно из бесчисленных колес великого механизма жизни, вносящее свою силу в его непрерывное, великое движение. Какая роль этого колеса, что именно оно делает, — большинство не дает себе отчета. Пусть даже оно думает, что это все та же красивая забава, пусть оно так *думает*, но *чувствует* оно уже иначе, и в этом *чувстве*, как сахар в кипятке, тает предубеждение. Пусть еще пока остаются классовые предрассудки, пусть пережитки времени вызывают внешнее отрицание того значения, которое театр и его

работники имеют в жизни, но уже театр становится делом, а не потехой. От этой отправной точки пойдет все, пойдет более или менее медленно, но пойдет.

Эту-то отправную точку и установил Щепкин в русском театре. Дело не в том, что гениальный артист заговорил просто, когда все говорили фальшиво. Это внешний признак, одно из наружных проявлений огромного внутреннего творчества. Дело в том, что что́ бы ни играл Щепкин, он сперва бессознательно, а потом как апостол своего призвания, как великий вождь и создатель актерской России верил в *значение* сценического творчества. К нему не идет термин «играл», но мы должны принять это выражение в особом смысле, чисто техническом. Пусть он «играл», но он никогда не «забавлялся». Пусть он смешил до слез, но он никогда не «потешал». Слово и молчание его на сцене никогда не были пусты. Его колоссальная работа над собою вызывалась, кроме «взыскательности художника», главным образом его глубокой верой в важность всего существования на сцене актера, претворившегося в то или другое — всегда значительное — лицо. «Страшным» называет С. Т. Аксаков количество сыгранных Щепкиным ролей. Среди этого «страшного» количества не менее семи, восьми сот ролей мы найдем едва десять, стоивших его. Но изо всех остальных сотен ни одной не было такой, в которую он не вложил бы связи с жизнью, его окружавшей, не углубил, не расширил бы ее значения. Он делал *дело*, и делал его всегда и во всем, он из дрянной ольхи и ржавого чугуна делал плуг и пахал им великую русскую пашню, обливаясь потом с головы до ног, с утра до глубокой ночи. Гоголь, Грибоедов и Мольер — наименьшие из его заслуг, хотя и крупнейшие бриллианты в его короне. Но вся постоянная, убийственная работа этого гениального человека, создавшая русский театр почти из негодного драматического материала, поднявшая русский театр на уровень великой литературы, ему современной, слишком мало давшей, к несчастью, до Островского русской сцене, — вот в чем его великая заслуга *. На Транжириных и Богатоновых и еще, не знаю, на ком, он выработал в себе Щепкина, ставшего плечо в плечо с Грибоедовым, Гоголем и Мольером, в сотнях разных Дюпре и Досажаевых он приучил русское общество уважать свой родной театр и признать в актере общественного слугу, работника родной земли, имеющего право есть свой кусок хлеба, заработанный своей профессией, нужной и важной. Дворяне и купцы, князья и генералы, работающие сейчас на русской сцене, в пояс должны поклониться этому вначале крепостному актеру за то счастье, которое они испытывают, служа делу, а не потехе. Мне могут сказать, что в

самом театре заложено то, что я приписываю Щепкину. Да. Америка существовала всегда, ее рано или поздно открыли бы. Но ее все-таки открыл Колумб и никто другой.

Какими же путями Щепкин достиг разрешения своей исторической задачи? Почему именно автобиографию Щепкина властно требует для России Пушкин? Почему именно Щепкину на голову возлагает венок Гоголь? Разве не было современных двум величайшим писателям России других великих актеров? Разве гений Мочалова, его трепетное, вдохновенное горение, дораставшее до Шекспира, вызывавшее пламенный восторг того же Пушкина, и Гоголя, и Белинского, не давали ему права на такой же почет? Конечно, да. Но не только *почтить* в Щепкине великого актера хотели великие писатели. Они этими двумя обращениями к нему как бы возложили на него обязанность служить идее русского театра не одним гением своим, но и всей силой своего убеждения в его значении, всей мощью его *духа*.

Наконец мы договорились до этого слова. *Дух* Щепкина — вот в чем ответ на те вопросы, которые сейчас возникли перед нами. Он непоколебимо верил в то, что если *дух* актера и актера такого, каким он себя чувствовал, касается самого безжизненного лица, то он, этот дух, будет той сказочной живой водой, от брызг которой заиграет румянец на мертвом лице и заблещут жизнью потухшие глаза, и поднимется дыханием неподвижная грудь. И, конечно, не будут уже на такое чудо одухотворения смотреть окружающие люди как на «зрелище» или «потеху». Какая же это потеха, когда *живой* Сквозник-Дмухановский плетет свои хитрые сети и запутывается в них головой? Какая же это забава, когда какой-нибудь водевильный дядюшка вдруг вырастает в такое живое, такое близкое лицо, что наслаждение игрой гениального художника переходит в какое-то изумление, — да как же этот актер, играющий на сцене, совсем и с лица не похожий, явился для каждого из зрителей кем-то виденным, кем-то таким значительным, что, глядя на него, целый родной уезд неисповедимой силой и неведомыми путями встает перед глазами, как живой? Жизнь может быть смешна, трогательна, велика, пошла, но она жизнь, а не представление, не зрелище. И актер, дающий жизнь во всем ее неизмеримом разнообразии, — не потешник и скоморох, а мудрый художник, знающий, сильный и нужный всем.

Щепкин не только гениальный актер. Он — гениальная натура. Он — ломоносовской породы. Как Ломоносов был носителем веры в силу и значение русского ученого, так Щепкин был носителем веры в силу и значение русского актера. Ка-

кой холмогорский мороз или какие украинские ветры взрастили эту веру в двух русских мужиках? Какой гений забросил ее зерно в их большие сердца, в их мощные умы? Какой средой или наследственностью можно объяснить эти поразительные явления? Какой силой эти люди при самых неблагоприятных условиях сумели отстоять и защитить свое дорогое дело? Не мне отвечать на эти вопросы. Но факты налицо: как Ломоносов утвердил значение русского ученого, так Щепкин утвердил значение русского актера. Это были не только гениальные люди, это были гениальные и неутомимые борцы за то, что для них было дороже семьи, дороже личных благ, дороже самой жизни.

Образ Михаила Семеновича, глядящий на нас с известного его портрета И. Е. Репина, создан художником скорее по легенде, по живой памяти о Щепкине, чем по портретам и гравюрам той эпохи. И эта же живая память облекла, в сознании актеров Малого театра, этот дорогой для нас образ в определенные очертания. Мы видим нашего Щепкина, ступень за ступенью взбирающегося в разработке своей роли от одной репетиции к другой, от одного спектакля к другому, вечно работающего, вечно взволнованного. И мы идем за ним, сколько позволяют нам наши силы. Мы знаем, что как бы ни совершенствовалась внешняя красота постановки, если угаснет в ней дух артиста, то это будет «гроб, хотя и повапленный». Мы изо всех сил удерживаем связь с великим щепкинским заветом, переданным его достойному ученику С. В. Шумскому: «ради бога, только никогда не думай смешить публику: ведь и смешное и серьезное вытекает все-таки *из верного взгляда на предмет*...» В первой половине этого завета восемью словами Щепкин определил, *чем* он завоевал себе бессмертную славу в истории русского театра. Поставьте вместо «смешить» — «потешать», вдумайтесь в это начало фразы, в силу этой мольбы «ради бога», и вы увидите, почему русский театр занял почетное место в русской жизни. Во второй половине фразы — вся традиция Малого театра, о которой толкуют и вкривь и вкось. «И смешное и серьезное вытекает из верного взгляда на предмет». Добиться «верного взгляда» — вот традиция, на которой выросли Садовский и Шумский, Самарин и Ленский, Васильева и Медведева и крупнейшие их современники, ряд имен, дорогих для всех, кому дорога свободная творческая красота. На этой традиции выросли и действуют те, кто сейчас украшает нашу сцену, и нет в этой традиции никаких пут и оков для свободного творческого духа. Ни один из тех, кого я назвал и кого не назвал, не похож на другого: каждый по-своему добивается «верного взгляда». Щепкин тре-

бовал от актера прежде всего творчества личного. Вот почему его традиция, традиция его дома, всегда требует совершенствования духовной артистической силы и отодвигает на второй план зрительные или слуховые передачи тех или иных сценических впечатлений. Говоря об идеале, о мечте, актер речью, молчанием, жестом и мимикой, а главное, внутренним подъемом должен не только исполнить всю свою прямую задачу, создать живое лицо, но и заменить своей силой, своим переживанием и декорацию, и музыку, и все остальное. Глядя на его лицо, слушая его речь, вбирая в себя его глубокие переживания, зритель сам создаст своим воображением такой волшебный мир, какой ему должен уметь внушить актер.

Какие же могут быть для этого рецепты и формулы?

Никакой догмой не связал русского актера великий творец русского театра. Умный и верующий в свое дело, в его важное значение в русской жизни, он глядел на Мочалова, на Сосницкого, он глядел в себя, он анализировал и творил в одно и то же время, видел, в чем сила и Мочалова, и Сосницкого, и самого Щепкина, и сумел не столько поучениями, сколько самой своей жизнью из своей личности выработать стройный кодекс театра. Этот кодекс не изобилует мелочными подробностями, не вяжет частностями. Он поражает широкой свободой для каждого духовного проявления творческой силы, лишь бы она была. И именно в наше время, когда опять со всех сторон на театр надвигается опасность стать зрелищем или потехой, когда под предлогом борьбы с кризисом театра актера сводят на степень почти аксессуара, без которого еще не придумали, как обойтись на сцене, когда под влиянием насевших на театр посторонних сил почти замерла русская драматургия, — в наше трудное время с верой и упованием глядит на дорогие черты Щепкина каждый из нас. Эти черты говорят нам: уйди в беспредельные глубины духа. Только в этих глубинах сила артистического творчества. В этих глубинах духовных переживаний и защита дорогого и важного дела от превращения в потешное зрелище и слияние с лучшей частью окружающей нас жизни.

Преклонимся перед этим стариком. Пойдем без уклонений за Щепкиным, которого благословили на его подвиг Пушкин и Гоголь.

РОМАНТИЗМ И ОСТРОВСКИЙ *

1914 год

Часть I

Когда мне пришла мысль поделиться теми выводами, к которым я пришел, долговременно изучая Островского, живя безвыходно в атмосфере, целиком насыщенной его именем, передо мной встал вопрос: является ли и это имя и тот романтизм, который я с ним связываю, настолько животрепещущим явлением наших дней, чтобы исключительное внимание, им вызванное во мне как в профессионале, нашло отклик и в широких кругах русского общества? Ответ на это был прост: несомненно, сейчас с общей точки зрения стар Островский, еще более стар романтизм.

И все-таки я решился сделать попытку обратить внимание современного общества на значение романтического элемента в реалистическом творчестве, потому что в воздух театра, хотя и порывами, но все чаще и назойливее вливаются такие струи, которые лишают его и чистоты и благотворной силы.

Кругом со всех сторон мы слышим одно: кризис театра, необходимы новые течения, старый театр умер, быт умер, романтизм умер и даже пресловутое «настроение» почти умерло. Требуются и предлагаются все новые и новые формы театра, новые его выражения, новые осуществления его идеи.

Меньше всего враждебности встречают эти крики именно со стороны приверженцев старого театра. Почему? Потому что эти приверженцы понимают идею и сущность театра и очевидную непригодность большинства как будто новых открытий, большей частью вызванных вовсе не интересами театра, а интересами самих новаторов. Иногда эти искатели, ничем не смущаясь, через пять-шесть лет, когда пропадет популярность данного искания, совершив круг, возвращаются к тому же, от чего уходили со злобой и осуждением. Одни к этому воз-

врату приходят искренне, как искренне было и их отложение. Но большинство прекрасно знало, еще только отходя от того, к чему вернулось, что эта прогулка непременно этим кончится, но принесет им все-таки ту известность, если не знаменитость, и связанные с нею блага, которые им только и нужны.

Поэтому верные слуги истинного театра или видят этих сектантов насквозь и не считаются с ними, или, если видят искреннее увлечение неведомыми еще горизонтами, относятся к этим порывам с полной симпатией.

В самом деле: мы признаем свой театр, который нам представляется художественным целым, связанным с жизнью и многовековой работой культурных элементов человечества. Значит, можно совершенно добросовестно допускать, что могут быть явления такого же порядка, но другой формы: нельзя требовать, чтобы идея дома совмещала в себе идею определенного дома. Мы должны признать, что каждый талантливый архитектор вправе строить здание, которое ему кажется более отвечающим его идее красоты и пользы. И больше всего несогласий и озлобления именно между сектантами. Это всегда так бывает: когда в какой-нибудь цельной религии начинают появляться отдельные ветви, непременно между новыми сектами гораздо более столкновений, чем между каждой из них и основной религией.

Признавая право на существование новых форм, мы, сторонники старого театра, выставляем на этом признании и наше категорическое положение: если имеют право на существование те или другие новые формы, то право на существование старых форм отвергнуто быть не может. И рядом с новыми явлениями, рядом с новыми желательными поисками и осуществлением этих поисков необходимо сохранение той вечной и неизменной красоты, которая лежит в основании идеи самого дела. Теперь больше, чем когда-нибудь, нужно бороться против целой тучи пыли, ослепляющей глаза обществу и скрывающей от него вместе с другими и один из самых теплых и светлых огней драматической сцены.

Вечная и неизменная красота театра, о которой я говорю, заключается в следующем его *органическом свойстве:* театр есть не что иное, как сгущенная жизнь, освобожденная от всего ненужного и неважного, от всего временного и наносного. Театр есть художественный синтез всего, что переживается духом окружающего его человечества, значит отражение непрерывной деятельной борьбы, вечного движения человеческого духа. Во избежание недоразумений, я должен здесь же сказать вполне определенно, что я, говоря о театре, имею

в виду только театр этой основной идеи и совершенно не считаюсь с зрелищами, которые самовольно себя к нему причислили. Я не вхожу в их расценку, не отрицаю и не порицаю их, но и не причисляю их к театру в строгом смысле слова. Я говорю только о драматическом театре в его чистом виде, то-есть о художественном институте, где созданные талантом драматурга и индивидуализированные талантом актера человеческие образы, взятые в жизненном движении и всей своей внутренней и внешней полноте, переживают то, что переживает человечество, — борьбу и движение Итак, во-первых, все, что я скажу и сказал, относится именно к этому типу театра, а во-вторых, что я не только вовсе не осуждаю те зрелища, которые я выделяю из понятия о театре, но, напротив, считаю их для многих интересными, может быть, нужными, часто талантливыми, но только не имеющими ничего общего с драматическим театром, то-есть театром настоящим и единственным.

До сих пор настоящий театр на всем протяжении приблизительно трех тысячелетий своего существования дал всего два крупных типа: театра античного и театра романтического. Театр античный был построен на мировоззрении той эпохи, когда человечество все свои силы напрягало на борьбу с роком, с силами непоборимыми. Театр новый берет, сообразно эпохе последних четырех веков со времен Возрождения, человека в борьбе с равными ему силами в лице собственных свойств и страстей, общества, отдельных лиц, социальных условий, и борьба эта, в противоположность античному мировоззрению, построена на христианском принципе свободы воли и соответствующей ей моральной ответственности.

Пока не изменился мир в своих взаимоотношениях и степенях своей культуры, пока в жизни идет борьба живых с живыми, до тех пор будет жить и новый, по моей терминологии, романтический театр, и от него никакие отдельные секты и ереси не могут отойти. Они будут так или иначе возвращаться к нему, лишь временно видоизменяя свои внешние формы, но не внутренний смысл театра. Чуть же театр или драматургия начинают отходить от этого начала, перенося центр тяжести на что-либо другое, немедленно театр перестает быть живым, является забавой более или менее важной, более или менее ценной, более или менее привлекательной для масс, и затем через пять-шесть лет новое увлечение вянет, и опять и опять появляются новые формы того же искаженного в основе типа.

Бесспорно, что в нашем театре, противоположном старому, античному, романтизм был основным, самым ценным элемен-

том, определившим существо театра и как искусства и как общественного фактора. Это нам показывает вся сценическая эволюция трех последних веков. О нем теперь забыли, а им только театр и дышал во время своего роста и своего процветания, и без него он не мог бы создать всего, что он создал, как я не мог бы говорить с вами, если бы не дышал воздухом, который меня окружает.

Для того, чтобы наша беседа имела прочное основание, нам необходимо точно установить: что же такое в своем существе романтизм? Есть ли это только черный плащ Чайльд Гарольда, или шлем Руслана, или баллада Жуковского, или романцеро трубадура, или фантастика германцев?

Конечно, все это и многое другое носит имя романтизма: может быть, во всем этом есть элемент, который устанавливает близость этих литературных явлений с основным понятием о романтизме, *но романтизм в широком смысле*, как я его понимаю, *не есть литературная школа, а есть свойство человечества, как объекта творчества, и поэта, как творца.*

Каков бы театр ни был, будь это древний театр Греции, будь это театр нашего времени, будь это театр средних веков, или уличный театр, или те изысканные театры, которые занимают сейчас наше внимание, мы должны сказать, что основа всякого театра есть жизненная правда. Эта «правда» есть именно тот абсолют, который не подлежит точному определению. Правда, как и красота, не доказывается, она чувствуется. У кого нет душевного аппарата, способного ее постигать, тому не поможет никакой интеллект, никакая эрудиция, никакой критический разбор.

Правда не может быть односторонней. Никогда еще человек (поэтому он и занимает центральное место в мире) не мог одной своей материалистической стороной быть двигателем того, что мы привыкли называть прогрессом. Человек состоит совершенно одинаково как из костей и мяса, нервов и мозга, крови и желчи и т. д. (и к этой категории материального я отношу и все проявления материи — гнев, любовь, горе, ненависть и т. д.), так и из чего-то неуловимого, несознаваемого, неоформленного самим человеком, но что должен угадать художник, когда он берет всего человека и переносит его в созданном его творчеством художественном образе на подмостки сцены, передавая его артисту, обязанному угадать все глубины его существа и воплотить его в конкретное живое лицо.

Это свойство человека носить в себе не одну бытовую, а и общую всем людям внутреннюю бессознательную жизнь, хранить в этой подматериальной жизни все возможности, из

которых развиваются дальнейшие достижения человечества, а с другой стороны, свойство поэта понять по каким-то неопределенным чертам, что таится под видимым, то свойство, которое можно сравнить со способностью известной категории людей находить, где нужно рыть колодец, чтобы добыть воду, эти два свойства я называю романтическим началом и жизни и искусства.

И так как поэт только находит то, что *уже есть,* и добывает только найденное, а не сочиненное им, из неизмеримой глубины духа, то романтизм есть, конечно, прежде всего основная, бесспорная *правда* той же чистоты, как подземный ключ, и того же огромного значения, как *правда бытовая,* очевидная внешняя правда, доступная наблюдению и изучению, как научному, так и художественному.

Человек, и только человек, есть объект драматического творчества обоих художников — и поэта и артиста. Для того, чтобы художник стоял на высоте своей задачи, он должен, создавая своего героя или свой тип, взять все его существо в его видимой, бытовой полноте и в его постигаемой поэтическим творчеством невидимой, угадываемой глубине духа. Из бытовой и романтической стороны состоит живой человек.

Из тех же двух элементов должно состоять и создание художника.

И поэтому настоящий *реализм есть не что иное, как органическое слияние быта с романтизмом.* Односторонняя разработка романтического начала неизбежно ведет в театре к мелодраме в прошлом, к безжизненной символической драме в настоящем, односторонняя разработка бытового начала — к пошлому натурализму, к мертвой фотографии во все времена.

Белинский дает романтизму следующее определение: «Романтизм не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца... Чувство, любовь есть проявление или действие романтизма, и поэтому почти всякий человек — романтик». Эта формула знаменитого критика естественно ведет его к распространению романтизма далеко за пределы средневекового рыцарства как явления или за пределы германского и французского романтизма первой половины XIX века как литературной школы. В этом определении Белинский, во-первых, относит к области романтизма то, что в сущности является чисто реальным явлением, — чувство (всякое), любовь. Мне же кажется, что область романтизма начинается дальше, гораздо дальше области выявляемых чувств: его область — область духовных возможностей, область тех подземных ключей, которые рано или поздно выбьются наружу и изменят мир, но которые пока только угадываются великими творческими

натурами. Во-вторых, совершенно верно придавая романтизму свойство храниться во всяком человеке, Белинский говорит именно о той второй половине (может быть, важнейшей) человека, которая *его составляет*, без чего он не человек, а животное, но не о той творческой деятельности, которая, найдя это романтическое начало путем поэтического проникновения в объект своего вдохновения, *создает из него* озаренный внутренним светом живой художественный образ. Иначе говоря, великий критик говорит лишь о романтизме объекта творчества, а не о романтизме творца. Проникновение в глубь человека путем психологии есть лишь составная часть романтической интуиции поэта. Никогда строго психологический прием не может дать гениальных откровений, потому что психология есть не что иное, как одно из необходимых *научных* пособий творчества, и играет в нем только ту роль, какую корабль сыграл в деле открытия Америки: правда, без корабля она не была бы найдена Колумбом, но сотни кораблей не отыскали бы ее, если бы ее не угадал его творческий гений. Научный прием недостаточен, когда дело идет о поэтическом углублении. Изучить пути необходимо, но чтобы пройти по ним до конца, изучения или мало, или иногда просто не надо. Разве знал Виктор Гюго данного определенного Жана Вальжана и следил за ним из года в год, за его падением и его возвышением? Он из какой-нибудь случайной встречи с партией каторжников, с полувзгляда одного из них «понял возможность» Жана Вальжана. И Жан Вальжан вырос во весь рост живой, как будто вы его видели со всеми мелкими бытовыми чертами, которые вы встретите на улицах именно Парижа, и вместе с тем Жана Вальжана именно такого никогда не было и *пока*, пожалуй, и не могло быть. Но он более чем возможен: он неизбежен, если человечество будет расти так, как оно росло до сих пор.

Вот сила истинного романтизма, и дальше романтиков в этой области завоевания едва постигаемых возможностей, но несомненно лежащих в глубинах человеческой сущности, не пошел никто: они одни умели понять того человека, каким он непременно будет, когда он поборет в себе зверя и освободит свой дух, и умели создать этот образ *не из своей фантазии*, вне связи с жизнью, а из *живого материала* путем глубокого проникновения туда, в неизмеримые высоты и глубины человеческих возможностей.

Романтизм подлинный, романтизм творческий есть необходимая составная часть творчества реалистического, его неизбежный, если не первенствующий элемент. Изучая видимое в человеке и угадывая возможное, соединяя в одно пути изучения и проникновения, художник только и может создать образ,

достойный стать отражением образов, созданных богом. Истинный романтик всегда вместе с тем и бытовик, но чистый бытовик — не всегда романтик. И от этого крупнейшие писатели мира — Шекспир, Лопе де Вега, Пушкин, Гюго, Диккенс, Тургенев, Лев Толстой, Золя, Островский — непременно реалисты, так как только в реализме объединяются быт и романтика.

Я прошу разрешения на трех примерах пояснить мое понятие романтизма. Примеры скажут то, что мне трудно по неподготовленности к отвлеченному методу мышления обрисовать с полной ясностью в общих выражениях.

1. Полудикие малоазийские племена сталкиваются с греками, только что переставшими быть пелазгами. Десять лет дерутся друг с другом. Зверство чередуется с лукавством, тоже почти звериным. Разврат, обжорство, человеческие жертвоприношения, массовые убийства, порабощение пленных, избиения детей и всякие иные не угасшие и до сих пор, лишь изменившие свою внешность проявления человека-зверя заканчиваются победой одной стороны, и с лица земли стирается в буквальном смысле слова сторона побежденная. Стирается до такой степени, что долго столица пергамского царства считается мифом.

Появляется поэт. И поет о величии души, о беззаветном мужестве, о богатырском разгуле, о богах и богинях, о страданиях рабов, о мудрости Улисса, о муках Гекубы, о величии побежденного Гектора. Вся картина озаряется внутренним светом. Люди, слушавшие барда, начинают понимать, что единственное оправдание озверевшего человека и его деяний, *описанных с неприкрашенной бытовой правдой тем же бардом*, в той внутренней окраске, которая дана поэтом. Что без этой внутренней правды не полна была бы правда внешняя. Что человек в худших своих проявлениях таит что-то высшее, не звериное, что-то оправдывающее его деяния хотя бы тем, что рано или поздно духовное, божественное начало освободит его дух от власти его тела, его крови, его инстинктов. И слушатель понимает поэта, обоготворяет его, читатель последующих веков спорит в лице семи городов о счастии назвать его своим, и один читатель, сто́ящий семи городов, возит его творение в своих походах от Македонии до Индии, кладя его на ночь под свое изголовье.

2. Рушатся царства, народы, религии, культуры, изменяется социальный быт, начинают глохнуть Азия и Африка под железной пятой Рима. Гибнет Рим республиканский и императорский. Галлы, саксы, норманы сменяют гуннов, готов, и Европа начинает выделять на место старых двух южных Римов крупное туловище Средней Европы. Идет многовековое побоище, среди

которого не выделяется ни один Гомер, который бы внутренним оправданием человека и описанием его моральной красоты, подавляющей его деяния, развил бы в своем народе стремление к ней, то стремление, которым бард троянской войны спас греков от роли римлян и из готовившихся насильников сделал носителей эллинской вечной правды.

Скорбный гений средневековья, Данте весь уходит в загробные стоны, в мрачную мистику католического изуверства. Светлое, радостно-мощное христианство прячется в черные складки монастырского аскета, героическое начало перерабатывается в кулачное право, женщина древности, смелая и прекрасная, мать Гракхов и Лукреция, с одной стороны, Клеопатра и Аспазия — с другой, называется «диаволовым сосудом» и за искушение св. Антония заключается в монастыри, прячется под фату, подвергается унизительным предосторожностям на случай возможной измены и, в лучшем случае, на основании наследственных прав, вырождается в Кунигунду, королеву Маргариту или Изабеллу Кастильскую. И вот среди этого густого кровавого тумана зарождается красивое светлое рыцарство с его певцами Тассо и Ариосто, с его обожанием женщин, с его девизом: «Душа — богу, рука — королю, сердце — даме». И правда средних веков не полна, если мы не соединим в одно внешней реальной правды религиозного насилия, кулачного права и унижения женщины с внутренней правдой любви к богу, верности вассала к сюзерену, обожания женщины в глубине сердца, преданности своей царице любви. Словом, рыцарство нашло и вызвало на свет внутреннюю, бесспорную романтическую правду и спасло человечество от озверения и мертвой символистики католичества, убивавшего, по выражению Шекспира, «самые зародыши, творящие жизнь в природе».

3. Близится и наступает эпоха Возрождения, и сразу вспыхивает задавленный католическими мистериями театр. Хмурая Испания дает Кальдерона и Лопе де Вега, пресвитерианская Англия — Шекспира. И этих вспышек гения не смогли удержать ни костры святейшей инквизиции, ни предки круглоголовых индепендентов, ни мрачный католик король Филипп, ни не менее суровая протестантка королева Елизавета. Историческая и бытовая правда произведений этих трех поэтов насквозь пропитана светом вечной правды души человеческой, ее сомнениями и тоской, ее борьбой неумирающей, непрерывной, с теми суровыми, принижающими силами, которые лежат в материальной оболочке человека, сближающей его со звериным началом.

Изменились условия жизни, изменилась и тема, которую призван разрабатывать театр. Христианство внесло понятие о свободе воли взамен древнего подчинения силе рока. И борьба,

которая легла в основу новой драмы, получила совершенно отличный характер от той, которая лежала в основе древней трагедии.

Театр античный стал далеким призраком, бледной тенью Аида. Вопли его героев и их борьба с силою рока, всегда кончающаяся их гибелью, уступили место другой борьбе — живого с живыми, борьбе человеческих плюсов с человеческими минусами, борьбе личности с условиями, в которых она живет.

Два века после Шекспира (1600—1800) можно признать веками строения общественно-художественного значения театра. XIX век — век полного утверждения его во всей Европе вместе с Россией, гигантскими шагами догнавшей в области театра все другие страны старейшей культуры и ставшей рядом с ними в первом ряду благодаря своим гениальным драматургам и актерам.

У меня нет времени в сегодняшней беседе подробно рассматривать трехвековую работу европейского театра — на это нужны томы, но я должен очень поверхностно наметить главнейшие ее пункты и в общих чертах набросать картину русского театра перед Островским, иначе трудно будет понять, какой великий подвиг был им совершен, какая глубокая мудрость руководила его исключительным талантом.

Французская драматургия Расина и Корнеля пошла по следам Ренессанса итальянской живописи и скульптуры, то-есть кинулась к античной красоте как к первоисточнику художественного творчества. Но при всем таланте этих писателей и их школы в них нехватило той внутренней силы и гениальной самобытности, которые помогли Микельанджело и Леонардо да Винчи использовать античную красоту как внешний прием и вложить в свои произведения глубокую связь с новой, зарождающейся жизнью и жгучими запросами проснувшегося человечества. Псевдоклассическая французская школа, при всем блеске языка и силе темперамента своих драматургов, кажется нарумяненной и набеленной маской при свете солнца, если поставить ее писателей рядом с их оригиналами — Софоклом, Еврипидом и с их современниками — Шекспиром, Кальдероном и Вегой. Античные писатели были реалистами для того человечества, с которым они жили и работали, как английские и испанские романтики были реалистами новой эпохи, наступившей для человечества с века открытий новых материков, новых религиозных и художественных воззрений, новых путей в будущее. Из французских драматургов эпохи Расина и Корнеля один Мольер доверился себе и хотя не везде посмел отступить даже от трех единств, священных для псевдоклассиков, но все-таки кое-где рискнул и на это. Шекспир же с истинной отвагой сына мор-

ской державы и не оглянулся на это требование, закатывая двадцать-тридцать перемен декораций в одной пьесе, распространяя трагедию на десять-двадцать лет, объединяя в одной драме или комедии множество отдельных интриг и внутренних коллизий. Одно это смелое расширение внешних границ романтической драмы уже знаменовало новую, бурную, наступавшую жизнь обновленного человечества, сбросившего с себя оковы прошлого.

Когда в конце XVIII века первые русские драматурги взялись за переделку западноевропейских произведений, от них нельзя было требовать, чтобы они различали приемы Шекспира от приемов Корнеля или Расина, уже не говоря о понимании глубокой разницы в сущности обеих школ. И ничего нет мудреного, что Сумароков в России в 1780-х годах «Гамлета» разделал под «Сида» или «Гофолию», если всего пятнадцать лет назад Муне-Сюлли играл его, кажется, в переделке Дюсиса и, во всяком случае, ввел вставную сцену с Офелией, читая ей свое любовное письмо. В комедии мы были счастливее. Во-первых, самый тон комедии непременно сближает ее с жизнью больше, чем драму и особенно трагедию, их тона недостаточно наблюсти, надо еще их угадать и проникнуть в их глубину. Это нисколько не уменьшает, конечно, роли комедии — ни в художественном, ни в общественном ее значении. Во-вторых, в комедии у русских комиков был в распоряжении живой и блестящий Мольер, стоявший особняком от других европейских драматургов и, несомненно, больше сатирик и бытовик, чем драматург в настоящем смысле слова, как Шекспир, умевший в одном лице и смешить и трогать точно так же, как это умеет делать сама жизнь (например, Шейлок), или перемежавший свои исторические хроники чисто бытовыми или комическими картинами («Генрих IV», «Генрих V» и др.). Поэтому раньше Пушкина или одновременно с ним у нас были Фонвизин, Грибоедов, Гоголь, бытовые сатирики и обличители, не уступавшие не только в силе, но и в оригинальности творцу «Тартюфа». Но и в драме и в трагедии один Пушкин до Островского вырос своим гением сразу в рост Шекспира: нельзя не сказать, что его Пимен и Борис равны величайшим созданиям английского поэта и что его Дон Жуан живее и человечнее мольеровского во много раз.

Но Пушкин, Грибоедов, Гоголь и Фонвизин были отдельными ручейками в огромном болоте русского репертуара первой половины XIX века. Я не хочу сказать, что он весь был бездарен. Были в нем и трагедии, и драмы, и комедии, и водевили, и другие роды драматической литературы бесспорно людей талантливых: и Дмитриев, и Озеров, и Кукольник, и

«переимчивый» Княжнин, и кн. Шаховской, и Писарев, и граф Соллогуб, и мало ли еще кто писали для театра, переделывали, заимствовали и т. д., и с талантом и с большим успехом. Но до чего все это не нужно! До чего томительно! Надо знать, например, легенды Малого театра о Щепкине и Мочалове, чтобы понять, чего стоили их гению эти таланты.

К этому прибавилось еще явление, тянувшееся с 20-х до 50-х годов, явление тяжкое и непереносное даже для русского театра, очень выносливого и терпеливого. Явление это имеет близкую связь с кардинальным вопросом этой беседы — романтизмом, с его ролью в творчестве Островского, и мне необходимо коснуться его подробнее.

С конца XVIII века в Германии получается сильно развитая литературная романтическая школа. Баллады и средневековые предания рыцарского романтизма, с сентиментальностью и элегией, которым отдали дань и такие истинные романтики, как Гейне и Шиллер, царят во всей Центральной Европе и вместе с остальным немецким духом наводняют Россию. Такой большой поэтический талант, как Жуковский, с его идиллическим прекраснодушием, весь попадает под его влияние, становится его распространителем в России, и, если бы судьба не послала в то время Пушкина, трудно сказать, в какое русло повернула бы русская литература после Карамзина.

К 30-м годам Англия выделяет Байрона, Франция — Виктора Гюго.

Нет ни одной великой мысли, которая, попав в обращение, не стала бы через самое короткое время такой захватанной и засаленной, что едва можно узнать в ней ее первоначальную девственную красоту и чистоту. С мыслью происходит буквально то же, что с красивой девушкой, попавшей в городской водоворот.

Романтизм нового театра испытал ту же участь. Коммерсанты литературы ясно почуяли, что торговать вразнос по мелочам сокровищами великих поэтов, с царственной щедростью бросивших миру свои несметные богатства, гораздо выгоднее, чем сбывать их целиком. Конечно, романтизм Шекспира, Байрона или Виктора Гюго не так доступен массе, как тот же романтизм, рассиропленный в мелодраму, сдобренный треском и эффектами низкой пробы. К чести русских торговцев этим товаром надо сказать, что их западные коллеги раньше их пошли по этому пути. Париж наводнили мелодрамой и водевилем и жалкими подделками под Расина и Корнеля, а германские театры так называемой «коцебятиной», по имени изобретателя, некоего Коцебу, австрийского шпиона и одновременно автора самых сентиментальных и ходульных благородных мещанских тра-

гедий, куда без разбора насовано было все, что ему удалось стащить у настоящих драматургов-романтиков, да и не у одних драматургов. Но русский театр, еще не ставший на твердые сваи реализма, еще не знавший Пушкина, пьесы которого, кажется, не шли при его жизни, имевший всего три действительно бессмертных и по таланту и по общественному значению комедии Фонвизина, Грибоедова и Гоголя, из которых две последние лишь в конце 30-х годов появились на сцене, да и то редко, в угоду публике, привыкшей к Озерову, Ободовскому, Кукольнику и французской мелодраме, — русский театр был завален этим гнилым товаром, как привозным, так и внутреннего приготовления по заграничным рецептам. Будем справедливы к этому прошлому: в будущем мы имели такое же искажение строго реалистического течения, а в самое последнее время русские театры окатываются, как из помпы, рыночным производством настроения, символизма и так называемых «чеховских тонов». И то, что Островский и Чехов — почти наши современники, и то, что в наше время театр уже далеко не так одинок и беспомощен, как было в первой половине прошлого века, и не так зависит от тех или других законов моды — все это не мешает оборотистым торговцам ходовым литературно-драматическим товаром и в наше время собирать переводами, более или менее замаскированными заимствованиями и всякими подделками модных течений столь же обильный урожай не одних лавров — хотя и их с избытком, — как собирали и их отцы, деды и прадеды, литературные мародеры XIX века. Об этом теперь я должен упомянуть лишь вскользь, так как не об этом речь в нашей беседе.

Важно то, что застал Островский в русском театре, когда судьба привела гениального драматурга к его заветным дверям. Он застал груды «представлений», ничего общего не имеющих с чем-нибудь людским. Среди этих груд выделялись трескучие... патриотические и... исторические драмы и трагедии, где в одно мешались и романтические и псевдоклассические тона, но преобладала оглушительная тирада, мертвая внутри, красивая по звуку. Рядом с ними царила раздирательная мелодрама, и чувствительные дамы и господа рыдали над страданиями бедных Жано и Жаннеты, пока их кучеров и горничных драли по кварталам. Заканчивалось все это прелестным водевилем иногда из русского быта в плисовых безрукавках и шелковых сарафанах. Но, не говоря об этих ремесленных штуках, романтизм, даже как творческий прием, разбился на два русла. Одни, как Пушкин, поняли своим гением, безо всякого усилия, просто, как все, что они сделали, что романтические глубины и красота только тогда глубоки и красивы, когда они тесно связаны с живым

человеком и его живым бытом. Перечтите «Онегина». Другие, как Жуковский, целиком ушли в какое-то ангельское прекраснодушие, экстаз, восторг или элегию, в чистую надзвездность. От судьбы той дамы, которая прислала Чичикову знаменитое стихотворение

Две горлицы покажут
Тебе мой хладный прах,
Воркуя, томно скажут,
Она умерла во слезах, —

их спасала более или менее степень их личного дарования. Но от той бури романтической лжи и лжи на романтизм, которая закружила наше не готовое хорошо читать общество, Россию спасла новая, нарождающаяся на смену Пушкину, Гоголю и Грибоедову великая плеяда младших богатырей, Толстого, Тургенева и Островского, с их славными сподвижниками, которая применила гомеровский и шекспировский прием к изображению тогдашней русской жизни: не отступая ни на шаг от действительности, изучая кропотливо и заботливо ее важнейшие проявления и не прикрашивая ничего, они одновременно проникали в такую неизмеримую глубь природы своего народа как части всего человечества, отыскивали такие возможности его духовного роста и с такой художественной силой связывали возможное, угадываемое с действительным и существующим, что их эпоха, эпоха этих старших и младших богатырей, на протяжении трех первых четвертей прошлого века является каким-то действительно легендарным подвигом, настоящим строительством будущей России. В каждом из них трепет и горение настоящего, чистого романтизма. Не время и не место подробно иллюстрировать это положение. Я не ученый, я читатель, я живой сын своего времени. Но я не могу не остановить вашего внимания на одной поразившей меня параллели: не напоминают ли искания Толстого самых светлых проявлений средневекового рыцарства? Разве кулачное право средних веков святее золотого права веков настоящих и требует меньше идеалистических подъемов для своего оправдания и очищения? Я совсем не вдаюсь в существо исканий Толстого. Я говорю только о красоте и значении этого романтически чистого явления в образе великого писателя, наименее романтического в общепринятом смысле слова.

Почему я так долго останавливался на объяснении моего представления о романтизме как о необходимейшей составной части реалистического творчества? Потому что мне предстоит говорить о величайшем деятеле театра. А театр без реалистического романтизма все равно, что театр без освещения и обитый кругом тюфяками для уничтожения звука. Романтизм (опять-таки тот, который связан с живым человеком) есть свет

и звук театра. Он заставляет плакать не нервными, а сердечными слезами, смеяться не утробным, гогочущим, а светлым и оздоровляющим смехом. Этот смех сметает с души зрителя насевшую за день пыль, слезы смывают облепившую ее грязь. Нет романтизма — нет и волнения. Спокойна, как кафедра, не нужна, как балаган, та сцена, которая не волнует, не поднимает, не освещает зрителя. Учиться лучше из книги, в школах всех рангов, и изучать философию и психологию надо по рефератам и заседаниям, в беседах специалистов. В театре надо волноваться, как в жизни, и если театр не волнует — смехом или слезами, — он как школа, как поучение не выдерживает никакого сравнения со специальными учреждениями для поучения. Цирк или кафе больше годны, чем театр, для животных потребностей тела, ищущего потехи. Смело и властно настоящий театр должен впивать в себя в свой сегодняшний спектакль собирательную душу общества. Он не должен лгать, не должен обобщать. Он должен связывать с собою тех, кто вошел в его стены, приобщением их мыслей и чувств к вечной и полной правде человеческой жизни. Театр не вправе давать одну половину ее — половину внешнюю, точно нет под этой внешностью ничего, никаких подземных ключей, тех ростков и завязей, из которых творится будущее, или половину внутреннюю, точно может греза жить вне живого человека. Ведь если нет человека, вас, меня, то ведь нет и ничего, что в нас кроется. Не так ли? Символ велик, когда он облечен, как художественное произведение, в плоть и кровь. Символ, как теза, как поучение, как отвлеченность, есть область науки, будь то философия, или психология, или все что угодно, или область чистой поэзии, выраженной в книге, в нотах, в оркестре. Но раз на сцене поэт берет Гамлета, то символ образа значителен и глубок, когда он воплощен в данной реальной индивидуальности, созданной художником так, как его создала бы природа. И точно так же ничтожен и жалок был бы Гамлет, если бы он был выписан только таким, каким он *кажется* с внешней стороны: принцем, философом, претендентом на отнятый престол — словом, чисто бытовой, реальной фигурой, но без всего того, что дорого в нем трем векам со дня его рождения, что в нем как в человеке угадано и создано его творцом.

Переход к Островскому от всего сказанного ясен и прост. Говоря словами Фиеско: «Он сделал то, что я нарисовал».

В какой театр он вошел? Кукольника, Ободовского, «Розового павильона», неумелых переделок Виктора Гюго, жалких попыток подать разогретую классическую риторику под бешамелью мелодраматической романтики. В драмах — Уголино ел своих детей, а графиня Клара д'Обервиль безо всяких оснований, милейшая, между прочим, женщина, считалась отравительни-

цей своего мужа, пока зеркало не выдало истинного убийцы. В комедии царил водевиль, где совершенно нормальная, вовсе не помешанная девица, считала своим долгом, влюбившись, одеться сначала гусаром, потом итальянкой, затем кормилицей и, наконец, савояром, и уже только после этих страшных трудов добрый дядя из Тамбова разрешал своему племяннику жениться на этом хамелеоне. И прочее и прочее, все из одного ведра. Ни тут бытового, ни тут романтического, ни тут просто от здравого смысла ничего не было. И в мелодраме в широком смысле слова и комедии-водевиле в не менее обширном смысле, конечно, были и умные, и трогательные, и даже талантливые вещи, но именно «вещи», objets d'arts на бульварном диалекте, этакая художественная индустрия, от которой, впрочем, волком выли Мочаловы и Щепкины. Но для «образованной» да и «необразованной» публики забава была. И под какой ее шип и ругань прошли «Горе от ума» и «Ревизор»! И когда они были даны в первый раз? В конце 30-х годов, лет за пятнадцать до Островского. Надо признать, что русское общество спасло их от русской публики, той ее части, которая и тогда, и ныне, и всегда усиленно стремится обратить театр в зрелище более или менее забавное. Ведь хорошо всплакнуть над чужим горем, да еще красиво изображенным, — это тоже забавно.

В этот театр пришел большой русский крупный человек, очень умный, очень сильный. Пришел с наклоненной набок головой, с глубоким, острым взглядом и с такой огромной душой, в которой помещалось все Замоскворечье, то-есть теперешняя могучая купеческая Москва, помещицы Гурмыжская и Уланбекова, Снегурочка и воевода Нечай Шалыгин рядом с Василием Шуйским, актеры Несчастливцев и Счастливцев, да кстати и чиновники: Юсов, Жадов и Белогубов, и еще, и еще, и еще. Глядь, вся Россия! Буквально вся!

Как дать эту Россию? Дагерротипом? Тогда фотографий, кажется, еще не было. Вряд ли у Островского даже мельнула такая мысль. Зачем фотография, когда живые люди, созданные творческой силой его гения, толпятся вокруг него, точно рожденные обычным человеческим порядком. Надо их только толкнуть — и вот стали перед ошеломленною толпой подлинные люди и зажили большой, сложной, правдивой и глубокой жизнью на обновленной русской сцене.

Часть II

Попробуем без всякой системы, наудачу, взять несколько крупных произведений Островского и проследить, каким путем драматург вплетает в серую ткань быта золотые нити роман-

тизма, создавая из этого соединения изумительно художественное и правдивое целое — реалистическую драму.

Я должен оговориться. Мне невольно придется говорить обрывками. Я делюсь сегодня с вами моими впечатлениями, и у меня не много времени на утомление вашего внимания. А вопрос, затронутый мною, требует нескольких томов и многолетнего упорного и систематического труда. Многое останется недоговоренным, но моя главная цель будет достигнута, если я этими словами вызову в молодом русском обществе прилив интереса к настоящему создателю будущего русского театра, до сих пор не нашедшему еще глубокого и всестороннего разбора, — точного определения того верного пути, по которому он повел родную ему и нам сцену. Пусть он говорит сам за себя.

«Гроза». Волжский городок, в котором, кажется, никаких волнующих тогдашние центры России вопросов, сомнений, переживаний не существует. Мир, живущий патриархально, смотрящий только назад, взявший основным правилом — не делать ни малейшей попытки, даже в интересах личного счастья, изменить что-нибудь в том, что раз установлено. Быт глухой и мрачный. Забилась в нем живая душа. Явление опять вполне бытовое, вполне реальное. Забилась живая душа, затеплилась, захотела любви, простора. Начинает развиваться психологическая драма. Катерина рассказывает о том, как ее охватывает религиозный экстаз, как она молится, как она доходит до того, что воображает себя уносимой куда-то на крыльях. Во втором акте этот экстаз переходит в глубокую личную страсть. Знаменитый монолог с ключом после отъезда мужа. Начинается борьба женской души между долгом и жаждой счастья, вообще все то, что мы перевидали в сотнях пьес, но переданное с поразительной правдой, мало где встреченной. Вот Катерина бьется в истерическом припадке перед «адом, геенной огненной». Уже повеяло, в сущности, той средневековой романтикой, которую мы чувствуем по запаху, как приближающийся дождь летом, но нам в голову не приходит, что это она, та самая, на которой построено столько вздора, не приходит в голову потому, что мы слышали этот крик в больницах, у молящихся женщин в церквах. Есть ли общее между романтическим представлением о грехе, аде и чисто бытовым явлением этой грозы на берегу Волги? Или между каким-нибудь романтическим подземельем и разрушенной старой часовней? Есть. Быт и психологическая драма приближаются естественным путем к глубокому романтизму. Вы видите, с каким изумительным мастерством художник соединяет этот романтизм — и гром, и грозу, и внезапное появление сумасшедшей барыни — с тем, что в каждый момент сегодня, завтра может случиться в захолустном русском городке.

Но это соединение романтизма с бытовой картиной предстает перед нами в таком виде, что мы иначе воспринимаем, иначе чувствуем, чем воспринимали описание, как милую Светлану увозил внезапно появившийся мертвец. Это гроза, бушевавшая над Лиром, а не гром, гремевший над неизвестным всех категорий в мелодрамах. Идем дальше. Вот Катерина над обрывом одна в смертной тоске говорит монолог: «Ночи, ночи мне тяжелы. Все пойдут спать, и я пойду: всем ничего, а мне как в могилу. Так страшно в потемках. Шум какой-то сделается, поют, точно кого хоронят, только так тихо, чуть слышно, и далеко от меня...» И дальше: «Ах, как мне по нем скучно! Уж коли не увижу я тебя, так хоть услышь ты меня издали! Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску! Батюшки, скучно мне, скучно! (*Подходит к берегу и громко, во весь голос.*) Радость моя! Жизнь моя! Душа моя, люблю тебя! Откликнись! (*Плачет. Входит Борис.*)»

И в тонах ее стонов, и в подборе ее слов, и — главное — во внезапном появлении Бориса — полный, торжествующий романтизм. Эти ноты, эту внезапность появления мы знаем по множеству пьес именно тех, которые смел с лица сцены гений Островского. Но там они были без внутренней живой связи с правдой образа и положения, а здесь мы верим, что именно силой и глубиной тоски и любви совершился не театральный эффект, а — если можно так сказать — реальное чудо: она позвала, он пришел. Мало этого: поэт так привел нас к этому моменту, что для нас нет чуда в том, что Борис *пришел*, а было бы чудом, если бы он не *пришел*. Но для того, чтобы мы поверили этому чуду, чтобы оно стало для нас не чудом, а неизбежностью, необходимо, чтобы в великой живой правде написана была вся Катерина с ее молодостью и рассказом о ней в первом действии, со всем гнетом над ее живой, человеческой, близкой нам душою, гнетом ее семьи, всего ее города, со всем напряжением ее великой тоски. Романтизм ее заклинания, и его последствия, так же реален, как реален ее крик во втором акте: «Бросить ключ?! Ни за что на свете! Он мой теперь! будь, что будет, а я Бориса увижу! Ах, кабы ночь поскорее!» А вся фигура сумасшедшей? Как мелки перед истинно символическим значением старческого безумия и насилия смерти над жизнью этой глубоко реальной фигуры, точно где-то виденной еще вчера — на каком-нибудь кладбище или в коридоре старого барского дома, — как мелки и не страшны перед нею все «роковые» старухи ложного романтизма и глупые, неведомо откуда взявшиеся символические фигуры новейшей литературы. Той мы верим, что она символ, потому что *есть, была, будет*. Биографию ее можно рассказать, а все-таки она

и символ и романтизм. Тем мы не верим, потому что они сочинение, запугивание, их и нет, и не было, и быть не может, и они не есть ни создание народной фантазии, облекающей гнездящееся в душе людей ощущение невидимого мира в определенные формы, которые так же реальны — в настоящем значении этого слова, — как и телесные существа, будь то парки древних, ведьмы Шекспира, домовые Островского, ни живые существа, путем внутреннего изменения дошедшие до воплощения символа, как эта его же сумасшедшая барыня. Не верим, потому что они нарочно сочинены для нашего устрашения или для того, чтобы автору скрыть свое бессилие реализовать символ. В этом творческом периоде Островского та романтика, о которой я очень рад говорить так долго, чтобы выделить ее из того вздора, который принято называть ее именем, точно так же как именем «театра» зовут самые разнообразные подмостки.

Как сказочный герой, Островский подошел к русской жизни, обнял и поцеловал ее, и от его поцелуя распустились и заблагоухали цветы на твердой почве родной земли.

«Бешеные деньги».

Идет прелестный жанр московского вымирающего барства и его столкновение с новым миром технической индустрии. Откуда бы тут взяться романтике? Золотой мешок, полукулак, полуинтеллигент Васильков к потехе бездельников и для их удовольствия женится на полураспутной красавице из обедневшей дворянской семьи. Дело доходит до того, что этот «тюлень» узнает об ее измене, — происходит бурная сцена, жена его бросает, и в бытовой комедии звучат, правда, не яркие, но несомненно романтические ноты. «Над чем хочешь смейся, над лицом моим, над моей фамилией, но над добротой... Над тем, что я любил ее, что после каждой ласки ее я плакал от счастья... Друг, во мне оскорблено не самолюбие, а душа моя... Душа моя убита, осталось убить тело». Опять те же ноты, тот же подъем романтического порядка, то же, с одной стороны, освещение неподозреваемой глубины страдания, с другой — тесная связь бытовой правды с ее неизбежным продолжением — правдой внутренней. Разве Квазимодо Виктора Гюго не мог бы сказать того же, что сказал Васильков, и почти в тех же формах и тонах? Правда, для средневековья Квазимодо такая же правдивая и характерная фигура, как Васильков для наших дней. Но эти же звуки мы слышали, с позволения сказать, и у Коцебу. Почему же там они резали нам уши? И, главное, почему здесь они трогают до слез? Да потому, что не лжет человек, и мы это видим.

Опять перелистываем Островского, входим в его «Лес». Таких пьес единицами знает всемирная литература по богат-

ству коллизий, по несравненному диалогу, по общественному значению, по психологической глубине, по совершенному сочетанию быта и романтической глубины, то-есть по совершенству реализма, наконец, по изумительному мастерству сценической структуры.

В самом деле, много ли пьес, где в равной мере в действии были бы заметны: а) три представителя земельного дворянства (Гурмыжская, Милонов, Бодаев), б) три лица из купечества (и какие различные по всему — Восмибратов, Петр, Аксюша), в) два представителя артистической богемы (в сущности, исчерпывающих всю социальную психологию артистического мира — Несчастливцев и Счастливцев, г) два типичнейших представителя едва вышедшего из крепостной зависимости дворового люда (Карп и Улита) и д) родоначальник тогда грядущего, а к нашим дням уже махрово распустившегося хама — гимназист Буланов? И все эти одиннадцать человек связаны комедией в одно неразрывное целое множеством интересов и интересиков, сплетающихся в дремучий лес.

Много ли пьес, в которых чуть ли не каждая фраза определяет целый мир понятий и положений, рисует лицо в его прошлом, без подробных биографических рассказов, разрешает самые запутанные положения одним словом и почти всегда просится в пословицу, если уже не стало ею?

Об общественном значении «Леса» трудно даже спорить. Теперь, в 1914 году, через 42 — 43 года после его появления, он все еще стоит и качается над Россией от Керчи до Вологды, от Вологды до Керчи. Так же звучат в нем ястребиные писки «романтиков» Милоновых, так же гукают филины Бодаевы, и кукуют Гурмыжские, и заводят конские заводы и прочие улучшения Булановы, ибо «такие люди нам нужны», по мнению Милонова. Так же Паленые и Горелые поступают в обладание Восмибратовых, так же, может быть, от других, но однородных причин в воду кидаются (или травятся нашатырем) Аксюши, так же звучат голоса всех родов и профессий Несчастливцевых: «Ах, ты, злокачественный мужчина!» Да и что греха таить — так же наши Счастливцевы «стяжают библиотеки и за грех не считают». Конечно, библиотеки в распространительном смысле...

«Лес, братец, лес!»

Но психологический реализм и сценическое мастерство «Леса» достигают высочайшего художественного совершенства. Нужны сотни страниц, десятки часов беседы, чтобы разобрать все его красоты. Теперь я должен ограничиться лишь поверхностным анализом одного типа, самого Несчастливцева, так как именно в этом *реальном* образе олицетворено Островским

все глубокое значение романтического начала, все достоинства даже того фальшивого quasi-романтизма, им же сметенного, но все же прощенного им за то, что он внес гуманного в русскую жизнь, в ее «жестокие нравы». Кстати, Островский всегда прощал и любил. Он знал, как это делается. Недаром последние написанные им слова в последней его пьесе «Не от мира сего» были: «Я люблю тебя». — «И прощаешь?» — «И прощаю». С этими словами он положил перо и скоро умер.

В своем Несчастливцеве Островский задался почти неразрешимой задачей даже для большого таланта, задачей высшей математики: соединить в одном лице бытовую фигуру актера-романтика, часто с наивно комическим отблеском, с огромной внутренней *романтической* силой, вдохновенной душой пророка и обвинителя, вырастающего выше человеческого роста, покоряющего своим трагическим величием.

Мы все хорошо помним «Лес». Доходим до его 4-го акта. Выходит Несчастливцев, мрачный, задумчивый. Верно. Это артист, артист той эпохи, жрец великого и прекрасного, непонятый окружающими, презираемый пошлостью. Он весь во власти своего вдохновения, он играет и живет одновременно. «Ты женщина или тень?» — «Душа моя мрачна! Мне живых не надо! Мне нечего говорить с живыми. Мне нужно выходцев с того света! Прочь!» И так далее, и так далее... Что ни фраза, то сама жизнь, королевский быт, полный такой виденной жизненной правды, что, читая эти строки, не веришь, чтобы они не были только записаны Островским за живым Геннадием Демьянычем. Душа растет. Растет в ней и углубление. Аксюша говорит о своей горькой доле, о живых страданиях. Душа человека все громче и громче заявляет о своих правах над живой фигурой русского трагика. Но быт еще силен, и правдиво силен. «Ангелы божии! покройте же ее своими крылами!» — говорит Несчастливцев, но уже из «Гамлета», а не из Неизвестного или других ролей своего репертуара. Страдания Аксюши растут, и вдруг точно спадает театральный плащ с благородного по всему существу своему артиста, быт бледнеет и отходит на второй план, — он свое дело сделал, человек во весь рост, душа человека, чуткого к страданию, сбрасывает с себя гнет материальной оболочки, и льются вдохновенные речи, в которых не разберешь, кто говорит: душа ли живого Несчастливцева или душа самого Островского, а вернее всего — та человеческая душа, для постижения которой нужны не только мастерство бытовика или поэта-романтика, а всеобъемлющий гений реалиста, объединившего их в великое целое.

Несчастливцев. О, замолчи, замолчи! Я вырву все

свои волосы! О, дитя мое! Я преступник! Я мог иметь деньги, мог помочь тебе, мог сделать тебя счастливой; и я промотал, прожил их беспутно; я их втоптал в грязь вместе со своей молодостью, с жизнью. И вот, когда они нужны, их нет у меня. Если б я знал, если б я знал, я бы питался одним хлебом, я бы ходил в рубище и каждый рубль зашивал в это рубище. Мы пьем, шумим, представляем пошлые, фальшивые страсти, хвастаем своим кабачным геройством, а тут бедная сестра стоит между жизнью и смертью! Плачь, пьяница, плачь!

Аксюша. Братец, братец!

Несчастливцев. Прости меня, прости! Я беднее тебя, я прошел сотни верст пешком, чтобы повидаться с родными: я не берег себя, а берег это платье, чтобы одеться приличнее, чтобы меня не выгнали. Ты меня считаешь человеком, благодарю тебя! Ты у меня просишь тысячи, — нет у меня их! Сестра, сестра! не тебе у меня денег просить! А ты мне не откажи в пятачке медном, когда я постучусь под твоим окном и попрошу опохмелиться! Мне пятачок, пятачок, вот кто я!

Аксюша (*хватаясь за сердце*). Ох, ох! еще, еще горе! Еще обман моему сердцу! За что же я себя обидела? Я, глупая, понадеялась! Разве я смею надеяться? Разве есть для меня надежда? Прощайте! (*Отходит, шатаясь, потом быстрее и быстрее и, наконец, бежит.*)

Несчастливцев (*смотрит ей вслед*). Куда она? Она бежит, бросает платок с себя, она у берега. Нет, нет, сестра! Тебе рано умирать! (*Убегает.*)

И вслушайтесь в дивные слова его чисто романтического монолога, когда он вернулся со спасенной им девушкой. Островский весь преображается сам, преображая своего героя. Он зовет девушку на сцену и говорит ей:

Несчастливцев. И там есть горе, дитя мое! Но зато есть и радости, которых другие люди не знают. Зачем же даром изнашивать свою душу? Кто оценит эти перлы, эти бриллианты слез? Кто, кроме меня?.. А там... О! Если половину этих сокровищ ты бросишь публике, театр развалится от рукоплесканий! Тебя засыплют цветами, подарками. Здесь на твои стоны, на твои рыдания нет ответа, а там за одну слезу твою заплачет тысяча глаз! Эх, сестренка! посмотри на меня! Я нищий, жалкий бродяга, а на сцене я принц! Живу его жизнью, мучусь его думами, плачу его слезами над бедной Офелией и люблю ее, как сорок тысяч братьев любить не могут! А ты? Ты молода, прекрасна, у тебя огонь в глазах, музыка в разговоре, красота в движениях. Ты войдешь на сцену королевой и сойдешь со сцены королевой, так и останешься!

Слышите? Разве это не чистейшей воды романс? Какому стихотворению уступит эта проза? Редкому. На какую сцену зовет Островский — виноват — Несчастливцев свою Аксюшу из «Леса» Гурмыжских и Милоновых? Неужели на сцену из народного быта? Или на сцену, где царит бледный вымысел, в каких бы формах он ни выражался, будь то фальшивый вымысел мелодрамы или вымысел изощренных забавников наших дней? Или на сцену бесплотных символов, где нечего делать живой душе? Нет, он зовет ее на сцену Шекспира и Островского, где люди плачут и смеются живою кровью своего живого тела, подъемом своей живой души, красотою бессмертного человека во всем его божьем образе и подобии. И разве эти слова — нудная речь внешней правды? Разве не слышим мы в ней тех же звуков, какие мы слышали у испанца Лопе де Вега, англичанина Шекспира и француза Гюго? И кто же творец этих звуков? Романтик? Нет, реалист.

А поверили бы мы этим звукам, если бы не видели Несчастливцева так, точно он стоит перед нами? По крайней мере я его вижу совершенно отчетливо. Просто, в самом прямом смысле слова вижу! И вижу весь сад Гурмыжской, и вижу, как Несчастливцев выходит и как меняется его лицо, и слышу, как он плачет. И ни один артист, который играл Несчастливцева, который меня восхищал и доводил до слез в этой роли, не затушует настоящего, того, вне театра где-то существующего, как сам Сальвини не заслонил того Отелло, которого я вижу и в Венеции и на Кипре. А я, кстати, на Кипре и не бывал, как и в усадьбе Гурмыжской, но шекспировский Кипр я так же хорошо знаю, как и вот этот зал, который передо мною. Кто же творец этой правды? Бытовик? Нет, реалист. И когда реалисты доходят до романтических звуков, мы им верим. И если бы они до них не доходили, мы сочли бы, что их произведения недописаны. Но настоящие художники непременно дойдут. И когда Милоновы, надоедающие нам своим «все высокое и все прекрасное», хотят уверить нас, что они романтики, мы им не верим.

Мы знаем, что такое романтизм.

Надо ли говорить о романтизме Островского в его чудной «Снегурочке»? От начала до конца в ней поэт отдыхает от тяжелого труда бытописателя. Пришла Весна-Красна и любится с Дедом-Морозом. Ледяная Снегурочка тает от людской страсти, от горячих лучей бога Ярилы. Символы фантастические, романтика безудержная, а рядом с этим, посмотрите, кто действует? Весна — она есть наша родная и со снопом весенних цветов, мы ее знаем. Мороз — да кто его не видел на деревьях, на окнах, на девичьих щеках? А царь Берендей?

Да ведь это же старый знакомый, король Рене Провансальский! Заимствовано ли это? Откуда же? Знаем ли мы драмы с Рене Провансальским? И потом, почему как во сне, Рене Провансальский вдруг совершенно незаметно переходит в чисто русского сказочного царя не то Салтана, не то Гороха? А Мизгирь? Берендеи, Купава? Где-то в тульской или воронежской деревне под Троицу мы видели их и видим. А может быть, это древние поляне или, там, древляне? Трудно разобраться, и не надо. Но все эти неразобранные ощущения доказывают одно.

Как в своих чисто бытовых произведениях Островский неизбежно доходил до той грани, когда бытовые черты реального творчества естественно переходят в романтизм, как естественно река непременно впадает в море, так в чисто романтических произведениях это море всегда питалось светлой водой неподдельной бытовой правды.

Возьмем «Воеводу» — одну из красивейших русских бытовых картин далекого прошлого. И не говоря уже о чисто романтической ее части — прелестной истории любви Марьи и Степана Бастрюкова, каким подъемом дышит сцена Романа Дубровина с пустынником в 4-м акте! Сколько в ней отзвуков рыцарской романтики, той самой, которую отверг в искажениях и утвердил в лучших и истинных ее сторонах бессмертный Сервантес.

Воевода

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Явление четвертое

Дубровин

Туда мне и дорога!
Своя вина. Так поделом и мука.
В чем бог застанет, в том меня и судит.
Уж мне давно шатанье надоело.
Душа просила, и в уме бродило
Не смертное убийство, не разбой.
Мой норов крут, душа моя не терпит,
Когда большой молодшего обидит,
Подвластного гнетет и давит властный.

Пустынник

У властных власть идет от бога. Кто же
Тебе позволил стать над властью?

Дубровин

Сердце
Ретивое, что бьется, — не уймешь!
Неправый суд царит на белом свете;
В овечьем стаде волки пастухами.
Кто ж застоит за бедных, беззащитных?
Не мы, так кто ж? Нет власти, есть охота!
Затем-то я тюремное сиденье
Сменил на бор сырой. Про это горе
Я в темну ночь над Волгой думу думал
И с соловьями речи говорил.

Недаром музыка этих стихов вдохновила одного из романтичнейших композиторов Аренского, передавшего ее с исключительным лирическим подъемом. Противоречит ли эта рыцарская романтика всей правде бытовой фигуры Дубровина? Наоборот, она является сущностью его общечеловеческого образа, связывая русского станичника со всеми теми бывшими и будущими борцами за право и правду, чье «сердце ретивое бьется — не уймется» — от начала до конца веков.

Насколько правдив и силен Островский в области внутреннего романтизма, настолько же он художественно схватывает и его внешние звуки, если он чует в них подлинную красоту! В его хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» есть поразительные места этого поэтического слуха. Шуйский собирает к себе черный народ московский и зовет его в Кремль на Самозванца.

Дмитрий Самозванец

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Сцена третья

Василий Шуйский

Неделю я вам сроку дам: в субботу
Зарю встречай и поджидай работу!

Татищев

Готовь мечи! Ножи точи булатны!

Василий Шуйский

И разом в сход, как загудет набатный!

Голоса

В набат! в набат!

Голицын

Готовься, жди набата!

Калачник

Всю ночь не спать, набата ждать!

Василий Шуйский

Ребята!
Заслыша звон, со всех сторон московских
Сбирайся в сход, вблизи ворот Фроловских,
И в Кремль за мной вались толпой!

Голицын

Укажем,
Кого искать, с кого начать!

Татищев

Намажем
Дворы чужих, кресты на них напишем.

Калачник

Всю ночь сиди, набата жди!

Голоса

Услышим!
Глухие, что ль? — Нивесть отколь нагрянем!

Голицын

Поможет бог, — врагов врасплох застанем!

Голоса

Зачем сбирать большую рать и силу?
Один с копьем, другой с дубьем под силу!
Ведите нас! Идем сейчас на драку!
Зачем терпеть? Чего жалеть собаку?
Робята, в Кремль!

Василий Шуйский

Потише!

Калачник

Тише, тише!

Василий Шуйский

Смирней, друзья! Не бунт мы затеваем.
О чем шуметь? Святое наше дело!
Придет пора и время: мы за веру
Иконами, крестами ополчимся,
Помолимся и скажем: с нами бог!

Да ведь это отзвуки мейерберовских «Гугенотов», это тона его IV акта (благословение мечей), а найдите во всем этом отрывке хоть одно фальшивое настроение, хоть один диссонанс с чисто русскими тонами всего произведения. Наступил подъем, изменились тона, послышались отдаленные раскаты грома, и «иконный ряд», «калашники», «торговые посадские люди» и прочие заговорили иначе, и иначе зазвучала их бытовая речь, носившая, оказывается, в зародыше те же звуки и тона, какие были у французских или английских индепендентов или круглоголовых. И это та же ощущаемая без доказательств правда, какую мы знаем в геометрической аксиоме.

Я не хочу утомлять вашего внимания. Напротив. Мне хотелось бы, чтоб эта беседа — очень несовершенная по форме изложения, мало достойная и романтизма и Островского — вызвала не утомление, а обострение вашего внимания и к теме и к писателю исключительного значения.

Да, стар Островский, и стар романтизм. Но еще старее правда и красота. И в этом смысле «старость — не порок», если перефразировать заглавие одной из романтичнейших пьес Александра Николаевича. И от этой старости не только нельзя сторониться, но надо цепляться за нее и только за нее, как раненый Антей цеплялся за мать свою Землю и вставал свежий, сильный и излеченный. Теперь, прикоснувшись к Островскому, мы знаем, что такое этот воздух театра, — истинный романтизм, и уже не смешаем его с самозванцами, прикрывающимися его одеянием. В руках реалиста он теряет свои котурны и ничего не проигрывает в своем величии. Он, оказывается, растет не только там, где «горный поток и чаща лесов», где «дикие скалы», на которые взбираются Манфреды, и не только в тех замках, где томятся красавицы во власти злых волшебников, где льются кровь и песни паладинов. Везде он, где мечется в горе и радости, в сомнениях и экстазе душа человеческая. По Островскому, как и Белинскому, романтизм есть вырастание и углубление духа, заявляющие о себе другим языком и другими звуками, другими оборотами речи, другим ритмом, чем тогда, когда этот дух где-то таится и прячется, часто даже не подозреваемый тем человеком, в котором он таится. Но он в нем, и он неотъемлемая часть всего его «я», *неотделимая* составная часть. Островский идет дальше. Он утверждает всеми своими сорока девятью творениями, что без романтического начала не может быть драматического произведения. В каждой его драме и даже комедии непременно если не пробьется наружу, то где-то забьется какой-то пульс, проступит какое-то нежное трепетание человечности в глубоком и истинном ее значении и очень часто под

ярко комическими чертами. Но разве Сервантес, ополчившийся на своих Кукольников и Ободовских, сам не был тем истым романтиком, какого только можно пожелать? И разве он не утвердил истинного романтизма, растоптав вздорный и ложный тем же смехом, каким смеялся и Островский над своими бесчисленными «типами»? И тем же оружием великой правды, гласящей, что только живой, а не выдуманный человек может быть гнездом подлинной доблести и подвига.

Школа Островского этого не поняла. Вообще школа у нас, как и везде, синоним большего или меньшего подражания. А подражание — всегда расписка в собственном бессилии. Натуралисты «школы» Островского вынули душу из его тела и не возвысились до его гения как бытописателя. Так основательно забытый теперь Лейкин — типичное явление фанатика быта, вытравившего все ценное из схваченных им живых черт. Еще более типична так называемая русская натуралистическая драма. В разгаре успеха Островского и долго после его смерти происходило то же, что было в первой половине века. Тогда стали врать на душу, в 70-х, 80-х и далее годах стали лгать на тело. Стали лгать более или менее удачно и талантливо и вызвали этим тот натиск вражды к Малому театру, который наблюдается и теперь. Отдельные немногие, но ценные опыты итти путями действительного реализма тонули в море бытовой фотографии, в поддержке этой лживой, кажущейся правды могучей ежедневной рецензией, и так шло до тех пор, пока озлобленное на быт общество не обрушилось на него с несправедливой яростью и не создало себе нового кумира в лице сухого, безжизненного символа, прежде всего скучного до одурения. Как земля жаждет дождя в засуху, так общество жаждет живого, умного, волнующего театра. К нему невозможно притти ни путем школы, ни путем копирования Островского и Шекспира, а путем возврата к их пути, к их проникновению, возврата к законам реалистической драмы, создаваемой крупными, индивидуально-ценными личностями, которые поймут, что только тот может быть назван истинным художником, кто в своем творчестве объединяет и протокол исследователя и откровение пророка.

МАРИЯ ГАВРИЛОВНА САВИНА*

1916 год

Я не намерен в тех немногих словах, которые я предложу вашему вниманию, дать хотя бы приблизительную характеристику покинувшей нас великой художницы. Это и вне моих сил и вне моих задач. Рядом со мной сегодня делятся с вами своими взглядами и воспоминаниями люди, призванные давать всестороннюю оценку артистическому творчеству и художественному труду. Мне бы хотелось поделиться с вами теми отдельными впечатлениями, которые, как светлые пятна, усеяли почти сорок лет моей жизни, пронесшихся с того момента, когда я в первый раз увидал оттуда, откуда вы меня слушаете, здесь, где я говорю, на этих славных подмостках александринской сцены, обаятельную красоту женщины и артистки. Я был студентом первого курса, когда из этих дверей, в пьесе «Капризница», выпорхнула стройная, прелестная девочка, с черными алмазами несравненных глаз, полных огненных искр и чарующего блеска. Отсюда раздался ее серебряный голос, волнующий и звенящий, и сейчас я вижу и слышу эту волшебную прелесть и испытываю искреннюю жалость к тем, кто никогда не видел и не слышал ее, а еще большую к тем, кто знал ее, но больше никогда не увидит и не услышит... И являлась ли она потом, в четыре года моего студенчества, Дикаркой или Майоршей, Поликсеной или Маргаритой Готье,— везде и всегда образ, созданный драматургом, сверкал и переливался фантастическими огнями, как бриллиант на солнце, ослепляя богатством таких красок, каких не ждал и не видел раньше при другом освещении. Все богатство души, таланта, всей индивидуальности Марии Гавриловны насыщало творимый ею образ такими живыми, такими чарующими чертами, какими богата сама жизнь в ее наиболее поэтических, наиболее художественных проявлениях.

Прошел период, когда я был восторженным юным зрителем творчества Марии Гавриловны. Я стал работником другого театра, который захватил мою душу целиком во власть своих великих художественных приемов, своих бессмертных традиций. Это был московский Малый театр, театр, требующий от своих слуг подвижнического труда, создавший свои законы и свои пути, не всегда совпадающие с путями и приемами других великих театров. И этот театр в лице величайших своих представителей любил и высоко ценил Савину, как любил и ценил Федотову, Ермолову, Лешковскую. У нас, в нашем деле, как во всех других делах, будь то литература или медицина, военное дело или адвокатура, есть свои особые термины, которыми определяются те или иные ценности нашей профессии. У нас не говорят: «Ах, это блестящий, гениальный актер», когда говорят между собой, когда говорят о театре, как о своем деле. У нас довольно сказать: «Ну, это актер», и перед этим именем бледнеют все прилагательные. Мне случалось слышать, как про всемирных знаменитостей говорили особым тоном: «Ну, какая это актриса, бог с ней!» И право, никакая брань, никакой печатный разнос не хоронил репутации так глубоко, не клал такого тяжелого камня на ее могилу, как этот спокойный, бесповоротный приговор. И вот одна из крупнейших сил Малого театра, Н. М. Медведева, расценивая М. Г. Савину, на нашем языке специалистов, пользующемся всякими способами для точности и верности определения, сказала: «Что за актриса! Посмотрите, у нее и лицо гуттаперчевое!» Трудно лучше определить это великое повиновение каждой черты лица Савиной малейшему переживанию ее души. Я помню, уже опытным актером я играл в Тифлисе в 1887 году с Марией Гавриловной роль Армана Дюваля в «Даме с камелиями». Правда, она жаловалась на небольшое недомогание перед актом, но когда она умерла на моих руках, когда я увидел это осунувшееся мертвенно бледное не от грима, а под гримом лицо и в особенности взглянул в ее остановившиеся стеклянные глаза, только что горевшие невыносимым огнем страсти и страдания, мне вдруг представилось, что она умерла, тем более, что руки ее были, несмотря на многоградусную жару, совершенно ледяными. Я едва кончил спектакль и то потому, что заметил наконец, что она дышит.

И надо было видеть, как это же лицо, под тем же гримом, после этого спектакля, когда я говорил о моем страхе, сияло самой очаровательной, самой живой насмешкой над моим волнением и каким живым, шаловливым блеском юмора горели эти же только что ужасные мертвые глаза... Мне вспомнилось это через три-четыре года, когда я услышал от Медве-

девой это определение лица Марии Гавриловны. «Действительно «гуттаперчевое», — подумал я, — только мнет и меняет эту гуттаперчу целый океан внутренней силы».

Опять проходит ряд лет — приезжает Мария Гавриловна к нам в Москву, в Малый театр, играет ряд ролей. Опять встречи, опять игра в одних и тех же пьесах, опять искрящаяся умом, любовью к театру, изумительной жизнерадостностью беседа и за кулисами и в недолгие перерывы между репетициями и спектаклями. Опять новое впечатление от этой изумительной отзывчивости на все живое и на все нужное и важное, опять созидательные планы, опять боль и вечное горение театром — этой ее «жизнью». Уже назревает у нее мысль о создании Театрального общества, уже вербует она для него себе сотрудников, а рядом с этим играет неутомимо, блестяще, сверкая своей комедией, как фантастическим фейерверком, увлекая и зал и нас самих.

Еще несколько лет — и я с ней встречаюсь опять, летом, то в Киеве, то в Ростове, то в Одессе, то в Вильно — по всей России, везде после огромного зимнего труда. И так далее и так далее — без конца. Она, слышим, в Берлине, играет и первая без страха перед Европой, перед которой трусили крупные люди и литературы, и государственной, и общественной жизни, смело отдает себя ей на суд и возвращается победительницей. И, глядь, ее чуть не умирающую везут после гастрольной поездки по России в Карлсбад, но прошли урочные четыре недели, и она Nachkur[1] проделывает в красносельских спектаклях, съездит прочесть в Орел на Тургеневском вечере и возвращается репетировать первую новинку александринской сцены...

Встречи с ней были у меня всегда неожиданны, простите изысканность сравнения, молниеносны. Явится, непременно осветит, исчезнет, где-то мелькнет для меня уже зарницей, а там «где-то», значит, молнией, и дальше, и опять сюда же. Интересная постановка, новое начинание в Малом московском театре или в других, и она, иногда больная, иногда заваленная работой, но приедет, принесется, посмотрит, откликнется — и улетит.

В этом вечном кипении в котле жизни, в этом вечном движении кроются, кажется, смысл и разгадка глубин ее творчества и великого значения ее в огромном деле театра и как художественного явления и как явления социального. Боясь утомить ваше внимание, я все же остановлюсь на этой черте ее богатой природы, потому что в ней — родник, источник всего, ею сделанного.

---

[1] Отдых после курортного лечения (*нем.*). — *Прим. ред.*



М. Г. Савина



М. Г. Савина — Зейнаб (царица Тамара)
„Измена“ Сумбатова

Мария Гавриловна, когда я суммирую свои жизненные впечатления, представляется неутомимой перелетной птицей, которая свободно, не зная расстояния, не считаясь с ним, носится по необъятному миру, постоянно возвращаясь в то гнездо, каким был для нее Александринский театр. Здесь она перерабатывала в законченные художественные образы те наблюдения, впечатления и переживания, которые она накопляла сознательно и бессознательно во время своих вечных налетов на безграничную русскую, да и иную жизнь. Ни одна характерная мелочь, ни одно выдающееся в области психологической или бытовой жизненное явление, ни один характер, ни одно лицо, ни один жест, интонация, ни одно яркое столкновение, случай, жизненный анекдот — словом, ничто из того, с чем она сталкивалась в своем вечном трепетании, в непрерывном своем движении, не пропадало даром. Все это западало в неизмеримые и неведомые глубины ее памяти, ее восприятий и рано или поздно служило бесценным материалом для ее сценических созданий. Поэтому в них она всегда шла от жизни, играла ли она крестьянку во «Власти тьмы» или екатерининскую фрейлину в «Холопах» П. П. Гнедича. В ее творчестве не было сочинения, выдуманности. Ее гений вольно и властно черпал в ее же собственной душе, из неисчерпаемых богатств живых впечатлений то, что ей нужно было для данного создания, и создание получалось огромной ценности, так как в нем великий мастер строил из первоклассного материала, огромный художник черпал из огромных и бесконечно разнообразных складов.

Таким образом, с одной стороны, ее вечное беспокойное искание звало ее безустали носиться по России, по миру возможно чаще, возможно дальше именно для того, чтобы накоплять тот материал, из которого она потом творила. С другой, она платила тем, с которых она брала, как пчела, эти взятки, разнося им зрелые и совершенные создания, выстроенные ею из собранного с них материала. Инстинктивно ее гений делал дело природы: он брал, претворял и возвращал жизни то, что у нее было взято. Как птица, как пчела или бабочка, как ветер разносят и оплодотворяют цветы, и деревья, и травы, создают новые леса из семян, переносимых на их крыльях, луга из цветочной пыли, так великая актриса и собирала и разносила по миру, главное — по родной своей земле — семена красоты и выросшую из них великую и прекрасную правду творчества.

Нужны были огромные силы молодости и жизни, чтобы делать неустанно это большое дело. Сила Савиной была в ее самодовлеющем «я». Это «я» как бы отрицало неумолимый

закон времени. Оно почти не примирялось с неизбежностью старости. Старость — и Савина! Это два исключавших друг друга понятия. Она прекрасно *играла* старух... с молодыми глазами, и под накрашенными морщинами, и под краской грима, и с замедленным темпом речи. Но никто из нас не верил, что она стара. До какой степени старость, смерть и Савина не соединялись в одно иначе, как в сценическом слиянии, ясно из того, что произошло только вчера, в Москве, на спектакле Малого театра, после которого я уехал сюда. Прощаясь со мною, М. Н. Ермолова сказала мне: «Я не верю, что вы едете на вечер в память Савиной! Я не верю!» Немного позднее я встречаюсь у дверей уборной с Е. К. Лешковской. Она говорит мне: «Прошло полгода, а мне все кажется, что вы едете не вспоминать Савину, а играть с нею, что ли».

У себя в уборной я встретил мою жену, которая приехала меня проводить. Она сказала почти то же: «Мне кажется, ты едешь ставить пьесу с Марией Гавриловной, — так странно, что ее нет в Александринском театре». Это произошло на протяжении десяти минут и через полгода после ее смерти. Вот живое отражение той жизненной силы, которая ушла от нас.

Но смерть не знает пощады: Савина боролась за молодость и жизнь до последнего вздоха. Молодость ей нужна была для ее дела, для ее назначения. И когда молодость ушла, смерть взмахнула рукой и смела прекрасную жизнь.

МАРИЯ НИКОЛАЕВНА ЕРМОЛОВА *

I

СТАТЬЯ 1900 ГОДА *

Работая с М. Н. Ермоловой целый ряд годов, я привык только любить ее талант и преклоняться перед ее непрерывным, не знающим устали подвижничеством, — другого слова я не нахожу для определения характера ее деятельности, — а не ценить и разбирать свойства ее художественного целого. Да я и не критик по натуре, в особенности в том смысле, какой принято придавать этому слову.

Русский артист, художник, драматург и беллетрист пока еще не имеют в России той огромной аудитории, которая существует для художников всех отраслей во всех европейских странах. За семьдесят почти лет «Горе от ума» в Москве прошло почти вчетверо меньше, чем «Michel Strogoff» в четыре года в Париже. Предоставляю любителям вычислений сообразить взаимоотношение достоинств этих двух пьес, близость «Горя от ума» к Москве и этого «Michel» к Парижу, и сделать окончательный вывод строго математической точности, насколько уже и ограниченнее круг зрителей и читателей в России сравнительно с Европой *.

В силу этого положения вещей артист, как и писатель в России, весь в руках нескольких тысяч интеллигентов, нервных и изменчивых в своих запросах, в своих симпатиях и охлаждениях. Эта же сравнительно немногочисленная толпа выделяет из себя как и отдельных действительно выдающихся знатоков искусства, так и тех капралов, в руках которых критические палки, «несколько беззаботных насчет литературы», как назвал их Гоголь. Книга, картина и статуя, переживающие своего творца, иногда еще получают должное после его смерти, хотя, по-моему, ему от этого нисколько не легче. Но актер... впрочем, это так всем известно, что даже оскомину набило. И все-таки актеру уже

вдвойне нелегко, особенно, когда в нем есть то, что есть в Ермоловой: ее гений, ее вера, ее беспощадное к себе и своим силам отношение к своему делу и долгу.

Я не буду рассматривать ни характера ее первоклассного дарования, ни ее заслуг перед родной сценой. Я не могу быть беспристрастен и объективен, когда дело касается женщины, сумевшей соединить в себе огромного художника и неутомимого, непрерывного работника, буквально, в полном смысле слова до изнеможения отдающегося своему делу, без перерыва, без отдыха, без пощады своим силам, красоте, молодости и здоровью. Все, кому приходилось видеть Ермолову или работать с ней на репетициях, хорошо знают, с какой истинно царской щедростью приносились в жертву русскому искусству все эти богатства. Но... Молох не удовлетворен. Наше общество, наша публика лучше умеют анализировать и особенно сопоставлять и расценивать, чем признавать и в особенности помнить, и ее процентное отношение к общему количеству населения настолько же ничтожно, насколько велико ее влияние на духовную жизнь России. В самом деле, из 125 миллионов России много ли можно считать таких, для которых театр, библиотека и картинная галлерея так же необходимы, как освещение улиц, железные дороги и правильная почта. Мне ответят, и совершенно справедливо: «Не время в шахматы играть». Но объяснение причины данного явления нисколько не уменьшает его фактического значения *.

Мы пересмотрели десятки гастролеров за эти двадцать лет, и каждый приезжий фигляр, не говоря уже о нескольких действительно крупных талантах, вызывал в нас и в наших газетах восторженные вопли и невыразимое презрение к «доморощенным лицедеям». Да разве только в театре происходит то же самое? Ведь сделано же было открытие в начале 60—70-х годов, что Золя создал натуралистическое направление и внес правду в русскую литературу! И 80-е годы закипели натуралистами, но не по гоголевскому образцу, а по Zola. Ермолову также посылали чуть не учиться у Сарры Бернар и Дузе, у всех бесчисленных немок, которые посыпались на нас, как горох. Ведь это такое удовольствие кричать во все горло, что у нас или все уже умерли или что у нас все гроша не стоят в сравнении с французиками из Бордо, в буквальном смысле слова «надсаживающими грудь». Могучая сила Ермоловой в том, что, изображая страдания Марии Стюарт, вдохновение Иоанны, страсть Федры, горе королевы Маргариты, патриотизм Корсиканки, — всего не перечесть, — она проявляла ту «всечеловечность», которая кроется в корнях русской жизни и отмечена одним из наиболее национальных наших писателей. Она делала русскими, приме-

няла к русским духовным запросам порывы и душевную жизнь своих иностранных героинь, не лишая их общечеловеческого значения; она не уклонялась от заветов великого Мочалова, который с меньшей сознательностью, чем Ермолова, но *первый* в своем Гамлете незыблемо и навеки освятил право русского актера *переводить образцы мирового творчества на русскую душу, как писатели переводят их на русский язык.*

А сколько Ермолова сделала для русской женщины! И сколько она еще сделает, так как у нее еще много впереди, а у русской женщины, которая далеко еще не вся отразилась на сцене, жизнь не вся уходит в утонченности адюльтера. На страницах этой же книги профессор Стороженко, чуткий и ученый знаток Шекспира, с любовью и трогательной заботливостью вспоминает первые шаги Ермоловой. Я думаю, на этот любовный отзыв маститого русского ученого откликнутся все рассыпанные по необъятной России работники культурного дела нашей родины (те судьи, учителя, доктора, адвокаты, помещики, писатели, все, кто работает на славу и благо нашей отчизны), их жены, их сестры. И каждый, кому попадут на глаза эти строки, вспомнит те вечера в Малом театре, в которые наша Ермолова на нашем языке воскрешала трогательные и великие образы чужих народов и чужих писателей. Не воротник Марии Стюарт, не черные локоны Эстрельи нужны нам на русской сцене: нам нужно то, что в их сердцах, в их внутреннем мире постигла русская артистка и сблизила со своим народом, со своей страной. Нам нужна та вера в вечные идеалы искусства, которую она так умеет зажигать, та близость к своей родине, которая всегда живет в ней, кого бы она ни играла.

Ермолова создала свою эпоху. Эта эпоха теперь еще не принадлежит истории. У этой эпохи еще будущее, но ее результаты уже сказались постольку, поскольку театр отражается на современной ему жизни. Гений Ермоловой внес в русскую жизнь много света. Право, не один присяжный, вспоминая Ермолову в ее народных ролях, объяснял себе психологию бабы, восставшей бунтом за зачумленного теленка, и отпускал ее с миром; не одна учительница в дымной, угарной избе отдыхала, вспоминая Ермолову в ее и простых и героических ролях, и с новой силой бралась наутро за свое дело. У многих светлело на душе при воспоминании о звуках ее голоса, родных, простых, сильных и глубоких. Ни малейшая тень фальши и ложной театральщины не омрачает ее артистического образа. Она национальна, глубока и сильна своей правдой. Много было, есть и будет отличных артистов на всех сценах мира, но только те артисты имеют право на общественное значение, которые, кроме таланта, носят в себе глубокую и неразрывную связь со своим народом, и, что бы они

ни играли, их творчество должно глубоко корнями врастать в родную почву. Только тогда их художественное значение имеет смысл и цель.

Ермолова поняла это и умом и сердцем, и вот почему Ермолова — знамя русского театра нашего времени.

II

РЕЧЬ А. И. ЮЖИНА В ДЕНЬ ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ М. Н. ЕРМОЛОВОЙ *

2 мая 1920 года

Ваш дорогой, ваш глубоко трогающий меня привет [1] я, конечно, всецело отношу к тому имени, которое составляет сегодня центр наших мыслей и смысл нашего объединенного здесь существования. Страшная задача возложена на меня театром: в какие-нибудь двадцать-тридцать минут мне нужно объять задачу такого огромного диапазона, такой громадной и глубокой важности, что я, чувствуя себя подавленным еще большей громадой моих личных переживаний и воспоминаний, едва ли смогу справиться с возложенной на меня обязанностью.

В ноябре, когда мы все — и сидящие здесь в зале и сидящие сзади меня — страдали от холода, мучились, но чисто внешними, преходящими несчастиями, я получил от Марии Николаевны Ермоловой записку следующего содержания:

«Дорогой Александр Иванович, отложите юбилей до весны, то-есть до тепла, невозможно играть, да еще в свой праздник, когда все внутри дрожит, нет ни чувств, ни силы, ни голоса, — все заморожено. По необходимости, конечно, играешь в казенные спектакли, но ведь это ужасно чувствовать себя так, что нельзя даже от игры согреться. Ради бога! кажется, для этого ведь нет препятствий, не все ли равно, 30 января переносится на май, вот и все. Право, лучше будет. Все измучены. Да? Или позвоните, или скажите ваше решение.

Ваша *М. Ермолова*».

Каждое слово Марии Николаевны для нас, ведающих делами Малого театра, служащих ему, есть закон. Сейчас вы увидите, что такое в организме Малого театра Мария Николаевна Ермолова, и мне не нужно будет на этом долго останавливаться. Конечно, ее моление было исполнено, и тогда я получаю второе письмо:

---

[1] А. И. Южин был встречен горячими аплодисментами. — *Прим. ред.*

«Дорогой Александр Иванович, очень и очень прошу Вас поставить III акт «Горе от ума» в мой бенефис, если уж суждено ему быть. Ничего другого мне не хочется. Я хочу только одного, чтобы в этот вечер все мои товарищи были со мною вместе. Я есть только единица, а надо, чтобы было целое, чего мы и достигнем, поставив III акт и сцену из «Марии Стюарт».

Что мне до того, что все выйдут на сцену для приветствия? Это не то, надо, чтобы все вышли на сцену для своего дела, а не для юбилея. Я, может быть, слишком думаю о себе, желая заставить вас всех играть, но таким образом я не буду чувствовать себя отчужденной от всех, буду чувствовать приехавшей, как и все, для нашего общего дела, а не для выставки. Простите, если я что-нибудь не так сказала. Но мне бы этого очень хотелось.

Ваша *М. Ермолова*».

Опять-таки повторяю, что желание Марии Николаевны есть для нас закон. Вот в этом втором письме вы видите всю великую артистку в том взаимоотношении, которое она установила между собой и сценой, на которой она выросла и которой она не изменила ни на один день, ни на один час ни словом, ни делом, ни мыслью в течение пятидесяти лет. Что же это за существо, которое, придя на эту сцену, так глубоко охватило, так пропиталось всем, что давала эта сцена?

Не в этой, а в бывшей на этом месте будке маленький ребенок, восторженная душа, смотрел, как воплощались величайшие реалистические образы величайшими художниками этого жанра. Перед тем, как Мария Николаевна Ермолова вошла на сцену пятьдесят лет назад, по всей линии русской жизни господствовало два совершенно противоположных течения. Одно течение — оппозиционный реализм Писарева с его беспощадной критикой, с его отметанием всего, что может еще продолжать поддерживать угнетение русской мысли, царившее до 60-х годов и еще царившее долго после них, а с другой стороны — то, что теперь принято называть «буржуазным строем». Господствовавшим элементом театрального зала была пресыщенная, блестящая и поверхностная публика, руководившая вкусами. Нужна была легкая комедия, легкая драма, которая бы вас приятно волновала, не затрагивая наболевших ран русского организма. Величайшие артисты русской сцены боролись с этим течением, а со стороны драматургии достаточно назвать имена, начиная от Грибоедова, Гоголя, Островского... и до всех остальных, которые потом пошли в их направлении. Великая заслуга и русской литературы той эпохи и русской сцены, именно Малой сцены той эпохи, заключалась в том, что, насколько хватало ее сил, она пошла

по линии возможного сопротивления всему тому пошлому, всему тому мещанскому, что нападало на сцену со всех сторон. Лучшие силы сценического мира всей душой стремились к этому, и реализм в этом отношении являлся их могучим союзником. С тем великим подъемом, который мы видим и у Писарева и у Островского, он срывал маску со всякой лжи, хотя бы и прикрытой видимой прелестью, снимал, так сказать, бархатные перчатки, под которыми скрывались хищные когти насилия и гнета. В борьбе реализма с пошлостью и произволом — незабываемая заслуга наших великих предшественников — Щепкина, Шумского, Самарина, Садовских и ряда их сподвижников, из которых до сих пор, к счастью, живет Г. Н. Федотова. Но настал наконец такой момент, когда почувствовали, что недостаточно обличения старого, что необходим со сцены призыв к чему-то новому, живому, к голосу великого идеализма, мечты, грезы, героического духовного подъема с подмостков реалистической сцены, и вот эта маленькая девочка, сидевшая рядом со своим отцом в этой будке, почувствовала, что в ней бьется эта сила, что она может призвать к чуду, как она говорила с этой сцены...

То битвы клич! Полки с полками стали,
Взвились кони, и трубы зазвучали.

Вот чего ей хотелось. Но как к этому подойти? Где найти разрешение великого вопроса о гармонии и правде духа и тела, жизни и идеала? Как сделать мечту неподдельной и живой правдой? Ермоловский гений разрешил эту дилемму, и это и дает Ермоловой право не только на временное, но и на историческое значение в русском театре. Она поняла, что прошло уже время сентиментально-романтических отвлеченных грез, что нужен иной зов для той массы, которая приходила в театр и требовала от него пробуждающих мужество призывов, которые ведут вперед. Нужна была трагическая сила Мочалова и Ермоловой, но и сила той великой реалистической правды, которой нас учили Щепкин, Садовский, Шумский, чтобы достигнуть этого разрешения. Путем глубокого изучения приемов этих великих художников-реалистов Ермолова достигла возможности не только проявлять, но делать совершенно жизненными те порывы, которые до сих пор считались романтической ложью, «нас возвышающим обманом», далеким от жизни и ее правды. Многие из вас, вероятно, видели Марию Николаевну в эпоху полного развития ее сил. Видевшие, как она играла своих героинь, вспомнят, что в каждом из вас зародилась вера в полную возможность переживать в жизни то же самое, что вас заставляла переживать со сцены великая артистка. В этом была настоящая правда, которая очень далека от видимой, бедной и неполной правды чисто бытового

характера. И вместе с тем тот, кто слышал ее пламенные призывы, кто видел эти призывы облеченными в такую глубоко жизненную форму, тот должен был верить, что жизнь именно такой и должна быть, а не такой, как ее представляли копиисты и подражатели гигантов реалистической драматургии и ее сценических воплощений, тех, кто в один быт и быт видений включил все великое богатство жизни. Ермолова растворилась в великом протесте против быта во имя идеи, во имя поэзии, во имя мечты. Вот вам физиономия Ермоловой и нескольких выдающихся лиц артистического мира того времени, благодаря которым Малая сцена той эпохи, 80-х и 90-х годов, отразила не одну внешнюю, поверхностную правду своего времени, но сумела проникнуть в глубь духовных запросов своих современников, стать отражением их чистейших устремлений и возвышенных порывов и в свою очередь будить их в усталых и охладевших сердцах.

Три грани духовной сущности Ермоловой определяют ее художественное значение в русском театре.

Первая грань — ее исключительный дар тушевать до полного уничтожения все личные переживания и ставить на их место художественные. Охваченная ролью, она совсем ассимилировалась с нею, и жизнь созданных ее творчеством лиц была всегда для нее ее личной, настоящей жизнью, а все, что она переживала тут за кулисами и у себя на квартире, как Мария Николаевна, как Машенька Ермолова и т. д., было для нее чем-то до того второстепенным, неважным, что получалось впечатление, будто играет она в частной жизни, а живет на сцене. Кажется, что если ей отрежут руку, она хотя и скажет: «мне больно, перевяжите», а жить и думать будет опять своими Мариями Стюарт и Иоаннами д'Арк.

Вторым ее свойством было то, что, связав себя с данным театром, она не могла, не в силах была вместить в себе что-нибудь, что было вне этого театра. Она жила его стремлениями, его радостями, его горестями. Все долгие пятьдесят лет она без всяких фраз поддерживает дух Малого театра, как эта стена поддерживает этот свод его портала.

Третья грань — ее преклонение перед красотою, радостью и плодотворным смыслом страдания, ее удивительная вера в его спасительную силу. Все ее существо проникнуто убеждением в том, что только путем страдания, путем непрерывной и непременно мучительной борьбы можно дойти до высшей радости. Вот почему никто, как она, не умел освещать ослепительным блеском того крестного пути, которым жизнь ведет человека к свободе и счастью. На эти лозунги она реагировала с необычайной ермоловски-мочаловской силой.

Вот что такое была как художница Мария Николаевна. Мне

хочется высказать по этому поводу одну мысль, может быть, странную с первого взгляда. Для меня всегда была отвратительна уродливая маска античной трагедии, искаженная ужасом перед неодолимой силой рока, та маска, которая до сих пор служит символом театра. Кроме чисто физической уродливости, эта маска совершенно неприемлема и как символ того обновленного со времен Шекспира и Лопе де Вега театра, который говорит, что нет силы, которая могла бы одолеть мощь человеческого духа, что борьба с самой судьбой не содержит в себе элемента безнадежности и предрешенной гибели для сильных духом. И вот мне хочется сказать, что эмблемой современного театра — я нарочно говорю не русского, а современного театра — является не искаженное ужасом перед роком и его силой лицо древней маски, а прекрасные черты той, которую вы сегодня увидите. И когда какой-нибудь великий художник создаст новую эмблему новой трагедии, он не уйдет от благородных, полных высшей духовной силы и веры в спасительность высшего страдания и в его конечную победу черт гениальной артистки. Девизом под этим будущим символом просится вечное изречение:

Per crucem ad lucem [1].

III

СЛОВО А. И. ЮЖИНА М. Н. ЕРМОЛОВОЙ *

2 мая 1920 года

Сегодня Малый театр празднует свою золотую свадьбу с вами. Вы отдали ему вашу великую душу полвека назад по высокому влечению и беспредельной любви и всю вашу жизнь были его силой, его светом и его счастьем. Ни на одно мгновение вы не изменили ему не только делом, но и мыслью. Всецело отрешившись от всей своей личной жизни, вы жили его радостями и его горем, его стремлениями и достижениями.

Эта глубокая и неразрывная связь росла и крепла с каждым днем. Та любовь, которая породила этот светлый союз, разгоралась все ярче и ярче, как ясная заря разгорается в прекрасный летний день. Много тяжелых черных туч, находивших на Малый театр, разгоняли солнечные лучи вашего творчества, ваше подвижничество гениальной художницы, ваше отречение от себя, ваше полное слияние с делом нашего театра, который в вас нашел свое высшее выражение.

Вы не один ваш гений отдали Малому театру и через него всему русскому искусству, вы отдали ему все ваше сердце без раздела, и вот почему невольно хочется назвать браком ваше

[1] Латинское выражение «через страдание к свету». — *Прим. ред.*

полувековое самоотверженное служение Малому театру, а сегодняшнее празднество — золотою свадьбою. Он был всю вашу жизнь не только вашим алтарем, но и вашим очагом. На алтаре вы поддерживали чистый и пламенный свет красоты, правды и свободы, на очаге — согревающий душу огонь великой любви.

Нет слов высказать все, что мы переживаем за прошлое и настоящее, наше солнце, наша радость, наш великий друг и сестра. Сегодня мы вам приносим ту же силу любви, какую вы принесли нашему театру.

IV

СТАТЬЯ 1921 ГОДА *

I

Как легко писать о человеке большой творческой силы памфлеты и панегирики и как невообразимо трудно дать его облик без восклицательных знаков, без набивших оскомину подтягиваний крупных и мелких черт его жизни и деятельности к заранее намеченной цели — или окружить его неземным сиянием, или смешать его с грязью. Еще политический, научный, общественный творец волей-неволей заставляет всякого, кто возьмется за сложное дело его оценки, считаться с практическими последствиями его труда и деятельности. Республика Вашингтона, система Коперника, теория Дарвина, повязка Листера, открытия Эдисона возразят собою и своим прямым отражением на неисчислимом количестве вполне видимых результатов и на всякий памфлет и на всякий восторженный акафист.

Личность политика или ученого связана с фактами, порожденными их творцом, внесенными в жизненный обиход, фактами, образующими бесконечный и разнообразный ряд ступеней великой лестницы, по которой человечество, скользя в крови и обливаясь потом, поднимается все выше и выше к неведомому совершенству.

Эти ступени так же реальны, как и вытесанные из камня. По ним легко судить, кто их вытесал.

Художественная книга, статуя, картина, симфония не порождают таких определенных, вполне реальных последствий, и художник должен быть угадан по своему произведению. Эта задача труднее, чем оценка политика или ученого. От критика требуется двойная проникновенность: с одной стороны, он должен найти, как и в чем выявилась душа художника, а с другой — оттадать и выяснить степень, характер и силу влияния на человеческую душу и живую жизнь и самого художественного произведения и создавшей его творческой воли. С усилением трудности оценки

образцов художественного творчества усиливаются шансы на возможность ошибочных выводов, переоценки и недооценки. История критики пестрит примерами односторонности или предвзятости присяжных ценителей личности и творчества крупнейших писателей, художников, ваятелей, композиторов. Но все же книга, статуя, картина, партитура живут сами по себе в своей неизменности. Дрезденская мадонна сильнее Д. И. Писарева и расценок этого высокоталантливого односторонника. Трудность и риск ошибиться для добросовестного критика эквивалируются возможностью новому ценителю (а иногда и тому же самому) исправить сделанный промах, перечитав, вглядевшись или вслушавшись в разобранное и уже оцененное произведение. В них проступит создавший их творец и опрокинет всякую неправду о себе — и неправду восторженного поклонения, и неправду озлобленной хулы, и неправду незаслуженного равнодушия.

Давно по Шиллеру мы знаем судьбу актера. Мим[1] умирает и вместе с ним все его создания. Но трагедия его творческой судьбы этим не исчерпывается: имя актера живет как воспоминание, а через немного лет, — как пустой, хотя иногда и громкий звук, и звучит еще тогда, когда уже навеки, безвозвратно погибло все, что он создал. Творец величайших, но умирающих в момент своего рождения созданий остается перед лицом всего будущего одиноким и беззащитным. И этого мало: творческие силы актера, порожденные им образы и художественная личность определяются только и исключительно откликами современников. Для его созданий не только нет защиты, но нет и возможности предстать перед судом потомства. Актер, творящий из своих нервов и живого тела, силою своего вдохновения и художественного труда образы, картины, скульптуры, звуки, воплощающий в них живую мысль не только автора, но часто и свою собственную, обречен не только умирать, но жить тогда, когда все это исчезло без следа. Бесполезно этим возмущаться. Но установить это необходимо. Актер — пробежавшая зыбь, скользнувший луч.

Это подлинная трагедия для художника сцены. Это неодолимая мойра[2] актера. В самые тяжкие минуты непонимания или отрицания любой писатель, живописец, скульптор, композитор имеет утешение в мысли, что рано или поздно его книга или картина станут за его правду, при его жизни или после его смерти. Этого утешения актеру не дано. Кончен его вечер — и кончено его создание. Завтра или через неделю оно уже предстает перед людьми чем-то чужим себе самому, искаженным или исправленным, улучшенным или ухудшенным, но непременно

---

[1] То-есть актер. — *Прим. ред.*
[2] То-есть судьба. — *Прим. ред.*

чужим. И этот отраженный и вогнутыми и выгнутыми зеркалами образ и творца и его создания переходит в будущее. По нему восстанавливается и личность актера и его создания.

Не оставлять после себя ничего — судьба всего заурядного в человечестве. Но оставлять себя только и исключительно в отражениях на чужой душе — ужасно. Если этой душою будет великая душа Белинского — актер выиграл величайший приз. Если это душа Тряпичкина — актер погиб, а с ним все, что он создал. Но и в том и в другом случае актер является перед не видавшим его *не тем, чем он есть или был,* и то, что он создал, есть создание двух или многих душ — его и его ценителей. В этом мука его творчества и трагизм его дела. Если простой ремесленник шьет сапог и случайно, как образец обуви, этот сапог сохранился в Оружейной палате или в любом музее, то один сапог свидетельствует о творчестве десятког тысяч сапожников данной эпохи. Пропадет только *имя* ремесленника, но созданный его ремеслом продукт его труда и умения не только остается, но характеризует собою уровень мастерства всей его эпохи.

Эпохи артистического творчества для будущего характеризуют не творцы эпох, а статьи о них. Какой эпохе и как повезет.

Но допустим, что актеру или эпохе повезло. Не всегда же творчество Сальвини передается миру сквозь душу Петрова или Сидорова. Бывают более счастливые художники. Это дела не меняет.

Попробуйте восстановить свидетельскими показаниями какое-нибудь *происшествие* чисто реального характера. Соберите завтра самых честных, самых чутких людей и попросите их рассказать о том, что они видели вчера. Из сводки их рассказов получится непременно что-то такое, что имеет с происшедшим едва-едва отдаленное сходство, и то в лучшем случае, когда это происшедшее очень просто и несложно. Что же получится от передачи самого тонкого, самого изменчивого по смелости и капризу творчества актерского создания? Сколько слоев чужих мыслей, нервов, взглядов, сколько чужих вдохновений и всяких духовных бликов или сколько пошлости или заурядности ляжет на то, что ценно только как выявление единой воли, единой создающей силы?

Но театр — великое дело. Театр — это творчество живой жизни, ее вечного трепетания. Театр могуч. Недаром он на протяжении тысяч лет выдержал все и не умер. Выдержал гонения всех церквей и отразился на их ритуале во всех религиях; выдержал презрение общества и сделался его кумиром; выдержал грязь и пошлость присосавшихся к нему и принявших его имя зрелищ; выдержал чад закулисья, насилие и невежество руководителей, алчность предпринимателей, развращающее влияние

мужской и женской похоти и остался в своем существе хотя и захватанным грязными руками, но идеально чистым в высшем своем устремлении, единственным подлинным отражением человеческой жизни во всех ее падениях и возвышениях, во всем ее необозримом разнообразии. Выдержал наиболее опасную для его существования так называемую «любовь» к нему меценатов всех рангов, знатоков всех специальностей, любителей всякого сорта; выдержал брань и насмешки крупнейших писателей, посягательства на его алтарь — сцену — крупнейших художников, думавших только о том, как бы обратить ее в зал для выставки их декоративных достижений. Выдержал распоряжение судьбами сцены всевозможных чиновников и сановников, управляющих и заведующих, всего сложного гнезда паразитов. Выдержал сырые и смрадные помещения, копоть и грязь закулисья, толпы невежественных и бездарных актеров, засилья всякого служебного элемента сцены, вивисекции режиссеров-новаторов и всевозможных распорядителей его судеб, всех партий и всех классов. Наконец, выдержал армию рецензентов, избравших его оселком, на котором оттачивался их ум, лишенный оригинальности или таланта, недостаточный для самостоятельного творчества. Театр все выдержал — и остался звездным небом человечества.

И не только выдержал. Он сумел втянуть в себя такие силы человеческого гения, какие разнятся от величайших гениев пера, кисти, резца и звуков только трагической судьбой своих созданий, обреченных на смерть в минуту своего рождения и возрождающихся только в описаниях и отражениях. Но мгновенность творческого упоения не пугает тех, кто видит только в этом миге цель своей жизни, смысл своей души. Лишь бы служить театру, творить в его картонной мишуре (которая часто могущественнее и долговечнее гранитных дворцов) и творить то, выше чего не может итти никакое творчество, творить живую душу человека не мертвою кистью, не стальным пером или резцом, а дрожью живой страсти, блеском живых глаз, вибрацией живого голоса, мукой и радостью, смехом и слезами, творить не из чернил, красок и глины, а из крови и мускулов самого творца.

Жаловаться актеру не приходится, если он умеет так творить. Миг, да мой. И миг большого счастья. И разве художники других ветвей великого дерева искусства думают о будущем, о судьбе своего произведения, когда они его создают? Им *нужно* его создать, и будь что будет с ними дальше, *потом*. Оно должно быть живым *теперь*, непременно *живым* и непременно *теперь*, в момент создания. Только при этом условии художественное создание может стать, пожалуй, и бессмертным: не правда ли, что для того, чтобы стать бессмертным, надо прежде всего быть живым? Иначе это не бессмертие, а вечность булыжника...

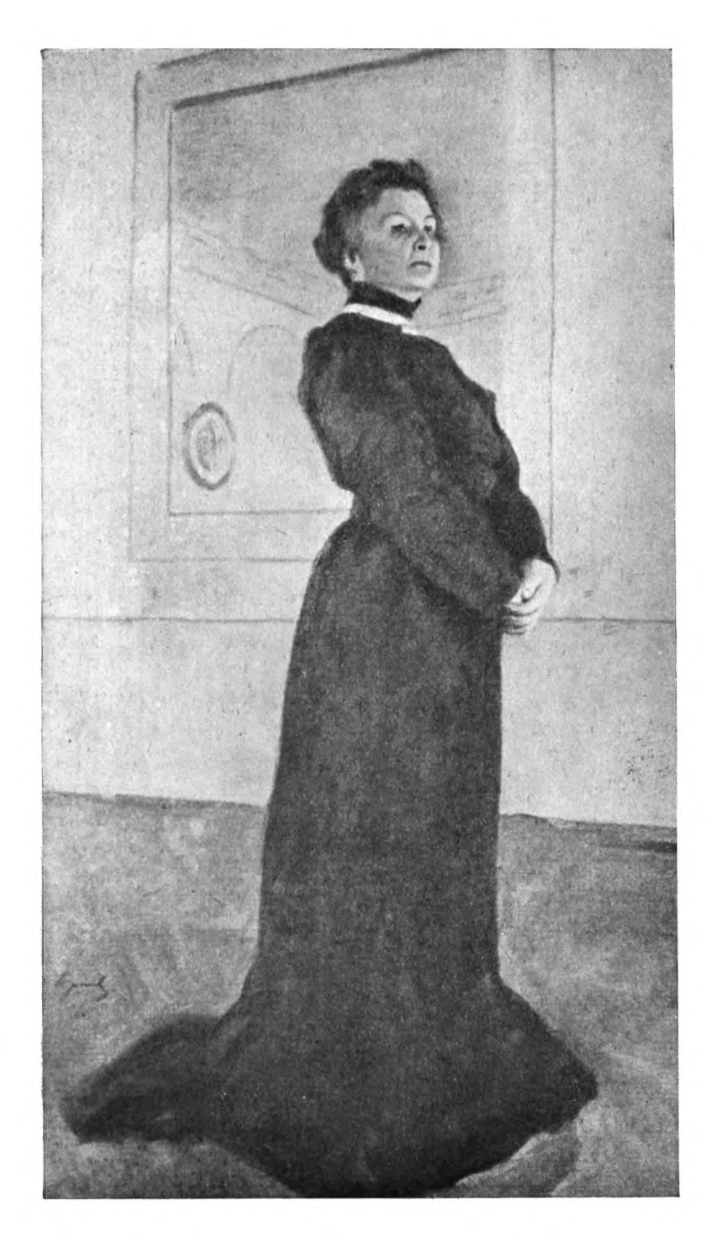
Вот именно эта *внутренняя необходимость, непобедимое стремление* создать из себя самого, из своего духа и тела живой образ со всею бесчисленностью его страданий, любви, страстей, побед и падений, и есть та отличительная черта, которая определяет артиста и выделяет его из числа работников искусства. Эта внутренняя необходимость заставляет актера *переродиться, выйдя на сцену,* жить на ней только тем, что вне сцены скрыто глубоко-глубоко в душе, тем, что часто, помимо воли и сознания, преображает все существо актера и заставляет зрителя видеть в нем уже не того человека, который из себя сделал Гамлета, Фамусова, Жанну д'Арк или Катерину Кабанову, а их самих и все то, что они собою символизируют, чем они наполняют окружающую их жизнь. Тут зрителя не обманешь никак. Если в душе артиста нет жажды перевоплощения или если ему не дано сил утолить эту жажду, добиться внутреннего перерождения — не поможет ни самая блестящая техника мастерства, ни наклейки шей и носов, ни голосовые модуляции, ни даже слезы или юмор, самые искренние, самые неподдельные, но чисто субъективные, принадлежащие тому человеку, который внутренне живет собою, а не создаваемым образом. Какое нам дело, если любой Иван Иванович или Анна Васильевна будут перед нами в костюмах и гримах Отелло или Марии Стюарт переживать в их речах свою собственную, Ивана Ивановича или Анны Васильевны, ревность или любовь, радости или страдания? Души не загримируешь и не нарядишь, а раз душа художника мельче и беднее души образов, творимых артистом на сцене, или если, наоборот, ничтожны и пошлы те quasi-образы, которые выпадают на долю актеров по их профессиональной обязанности в виде ролей, то ни о каком художественном достижении нельзя говорить. Театр становится чем-то зрелищным, чем-то таким, на чем фокусники, любители или искатели всех рангов и всех наименований в полном праве проделывать свои курбеты, как бы они их ни называли, какими бы пышными и мучительно изобретаемыми новыми кличками ни украшали свои театры, какими бы кубами и зигзагами ни расписывали их декораций и костюмов, какими бы извиваниями ни заменяли движения живых людей, какими бы неслыханными звуками и словами ни искажали музыки живого человеческого слова. Этот театр не касается актера, и актер его не касается. Но это не вечное. И даже не новое: такое новое всегда было и всегда будет... как антитеза вечному.

А вечное — это то, что в Ермоловой выразилось в великой и гармоничной полноте: неутомимая жажда духовного перевоплощения в самые сложные и глубокие образы, и образы, всегда полные высокого значения, высшего символа. Ниже я постараюсь подробнее объяснить, что я понимаю под этими словами.

Здесь же я должен добавить несколько необходимых общих положений, которые я высказал и без которых я не мог бы взяться за попытку очертить величавый образ артистки.

Та внутренняя необходимость перерождения, о которой я говорил как о главной черте, отделяющей сценического художника от мастеров и ремесленников театрального дела, не может быть выработана, раз ее нет в природе актера. Но лишь долгим и тяжким трудом, вместе с долгой и тяжкой вереницей личных переживаний, достигаются актером способность и умение не только ощущать эту необходимость, но и *достигать той степени развития творческой силы, которая отливает в форму великой красоты перерожденную природу артиста,* природу в полном объеме этого понятия, духовную и физическую части всего его существа. Ведь нельзя же поверить, чтобы человек, будь он даже гениальный артист, совершенно растворился в своей роли и настолько, чтобы перестать существовать. Ведь никакой талант и никакая техника не могут уничтожить окончательно все особенности лица, тела, голоса, свойственные именно этому актеру, некоторые неотъемлемые признаки чисто личного характера, которые помогают узнать человека не только под гримом и костюмом, но хоть под непроницаемой маской и в домино с капюшоном. Дело в том, что художественное сценическое перерождение ничего общего не имеет ни с самоистреблением, ни с маскировкой. Необычайно противна на сцене — для меня, по крайней мере, и для лучших артистов, которых я знал и с кем я работал, — попытка актера в роли, которая содержит в себе что-либо кроме внешней декоративности, исказить свой голос всякими писками или понижениями, а свои черты, свою фигуру — невероятными наклейками, толщинками и т. п. Сцена дает так много средств для того, чтобы исполнитель мог гримом и костюмом, жестом и интонациями помочь своей главной задаче — жить жизнью не своею, а изображаемого лица; сцена так щедро служит ему всею своею обстановкою, режиссерским талантом, декорациями, светом, зачастую музыкой, отчасти известной отдаленностью от воспринимающего его творчество зрителя, наконец, всем талантом драматурга, который силою, говоря словами Пушкина, «волшебного рассказа» вводит зрителя в новый мир событий и переживаний, в мир, где все действие и окружающее помогают актеру отрешиться от себя и быть в этот вечер составною частью этого фантастического мира, и вводит так властно, что надо актеру *только* уйти в него, и он отойдет от себя непременно. Нужны ли при этом перерождении всякие голосовые изменения или фунтовые наклейки из волоса и ваты для этого «только»?

Только! В этом «только» все дело. Это «только» и есть то, что я назвал «внутренней необходимостью перерождения».



М. Н. Ермолова
Портрет В. А. Серова



М. Н. Ермолова — Зейнаб (царица Тамара)
„Измена" Сумбатова

Неудержимое стремление во что бы то ни стало удовлетворить эту необходимость определяет смысл творческой природы актера. Степень достижения этого удовлетворения определяет размер его таланта. Мы знаем, что Ольридж иногда играл в один вечер Отелло и какой-то водевиль из негритянской жизни. Мне говорил покойный главный режиссер Малого театра С. А. Черневский, видевший Ольриджа в этом спектакле, что между гримами Отелло и негритенка не было почти никакой разницы, «только (опять это «только») из глаз смотрели разные люди». И на меня, свыше сорока лет играющего с Ермоловой, ни разу не смотрели одни и те же женщины из ее глаз, глядели ли они взглядом Клерхен на Эгмонта, Иоанны д'Арк на Дюнуа, Марии Стюарт на Мортимера, королевы Маргариты на Ричарда III или Евлалии в «Невольницах» на Мулина, Евлампии Николаевны на Беркутова [«Волки и овцы» Островского.— *Вл. Ф.*], царицы Зейнаб на Отарбека [«Измена» Сумбатова.— *Вл. Ф.*]. И не из одних глаз смотрели эти женщины Ермоловой. Они жили в ее душе и проступали сквозь ее тело, своими чувствами и своей жизнью преобразовывали ее лицо, ее голос, жили с ней, сливаясь с нею.

Такая уродливая и противная эмблема актера, как античная маска, могла быть изобретена только в эпоху, когда трагедия была построена на борьбе человека с роком, когда она кончалась всегда гибелью первого. Эмблематическая маска античной трагедии удержалась до наших дней, хотя великие творцы романтического и реального театра с эпохи Возрождения поставили основой нового театра близкую человеческому духу борьбу людей, страстей и мнений во имя счастья, свободы и величия человека, взамен заранее предопределенной в своем исходе борьбы с неодолимою судьбою, борьбы, составлявшей основу античного театра и проявлявшейся в стонах и жалобах на непобедимого врага. Вера в силу человеческого духа, в светлую победу над мраком неведомого заменила собою античную трагедию ужаса и отчаяния. И смысл и значение театра последних трех-четырех веков не могут быть выражены маской античного вопля, античного угнетения духа незримой и слепой силой.

Прямая антитеза этой маски — трагические черты Ермоловой. Каждый мускул этого лица трепещет радостным страданием, любовью к этому страданию, сознанием его неизбежности и его победной силы в конце концов. Этому лицу не нужны те или иные искажения черт, чтобы потрясти зрителя, чтобы увлечь его в мир великих отражений мировой борьбы за счастье, добываемое путем невероятных страданий.

Для меня новая эмблема театра — лицо Ермоловой. И вовсе не потому, что я имел счастье делить ее работу с юности до ста-

рости. Я холодно и спокойно вглядывался в ее черты, не давая себе права при ее оценке поддаваться даже очарованию ее великого таланта. Я лично во многом расхожусь с нею по целому ряду художественных толкований. Я знаю, что и кроме Ермоловой русская сцена на моей памяти имела и имеет великих артистов. Но, вдумываясь в назначение и смысл нового театра, в трагедию и комедию трех последних веков и в их роль в психологии «общества», а теперь в России и всего народа, и вместе с тем, вспоминая Ермолову в высшие моменты ее сценического озарения, сближая эти моменты, я не могу отрешиться от впечатления, что Ермолова какими-то неведомыми, не поддающимися исследованию путями символизирует смысл и значение нового театра, с его вечным, и трепетным, и торжествующим, и всегда страдальческим устремлением к победе неведомой правды, к воцарению какого-то дорого стоящего счастья.

Если бы нашелся в свое время великий художник, который сумел бы дать новую эмблему новому театру, он не ушел бы от лица Ермоловой — Эстрельи, Ермоловой — Иоанны, наконец, собирательной Ермоловой во многих десятках ее женщин. И это лицо дало бы более осмысленный и величественный символ театра живых людей, выбившихся из мрака средневековья, из страха смерти античного человека, из предрассудков и оков рабства, людей, идущих путем и великих ошибок, преступлений и насилия, но и путем не менее великих созданий и ниспровержений к тому, до чего, пожалуй, не добрести в обещанные Чеховым двести лет. Это лицо дало бы иную эмблему, чем плаксивая и вопящая, чуждая всем, кто любит жизнь во всей полноте ее красоты и безобразия, маска навеки мертвого античного страха перед роком. Падать под его ударами — судьба человека, но вопить перед ним бессмысленно и унизительно. Это говорит нам весь новый театр, во всех его идейных основах, всеми своими произведениями, от величайших и бессмертных до мелких и преходящих, произведениями всех направлений, какие только мы можем насчитать с эпохи Шекспира и Лопе де Вега до наших дней.

Читатель, пробегающий эти строки, поймет, почему я не могу применить к обрисовке образа великой артистки обычных приемов описания, того, как и что она играла. Этого и не опишешь так, как это было. Для того, чтобы доказать это, я и должен был прибегнуть к изложению тех общих положений, которыми я утомил, может быть, того, кто подарит своим вниманием мой очерк. Я и дальше, когда коснусь того, чем являлась Ермолова для русского театра в течение последнего полувека, буду избегать этих описаний. Да мне и трудно было бы их дать. Я воспринимал ее творчество не как зритель, не из кресел и лож, а на той же сцене, и реагировал на него не как современный ей

человек, а как Макбет, Гамлет, Эгмонт, Дюнуа, Мортимер реагировали бы на страстное честолюбие леди Макбет, чистоту и невинное предательство Офелии, любовь Клерхен, вдохновение Иоанны, страдание Марии. Чувствами и переживаниями этих образов я любил, обманывал, убивал, мстил, спасал, защищал, молил или сам переживал на сцене то, что она делала со мною. И вот о великой тайне, *как* она достигала того, что игра, представление — называйте, как хотите, — становились для нас чем-то более ценным и более важным, чем чисто реальные, несценические жизненные личные интересы, я и попытаюсь поделиться в этих строках и связать с характеристикою работы Малого театра в эпоху, определившую Марию Николаевну, — с конца 70-х до конца 90-х годов прошлого века.

Это — важный и ценный период из истории русской культуры, и не в небольшой статье можно исчерпать даже только его значение, не говоря уже о подробном его разборе.

Поэтому здесь я коснусь только тех сторон вопроса, без которых личность и творчество Ермоловой не могли бы получить верного освещения.

II

Вокруг Ермоловой

К концу 70-х годов прошлого века сошли со сцены Малого театра главнейшие создатели знаменитой труппы наших предшественников, делившие и продолжавшие в свою очередь работу Щепкина. Умер Пров Садовский, умер С. В. Шумский, умерли Васильевы, слабел силами И. В. Самарин, окончательно сошедший со сцены только в конце 1883 года. Хотя и были в полном расцвете сил и таланта Г. Н. Федотова, Н. А. Никулина, хотя и бодра была еще Н. М. Медведева, хотя много первоклассных артистов осталось еще в осиротелой труппе, но чувствовалось, что выбыли главные ее вожди, определявшие курс театра.

Театр немедленно после Шумского был первоклассным, исключительным по общему тону, по высокой выразительности исполнения. Тогда-то именно и прозвучало впервые то слово, которое доныне неразрывно с Малым театром, и именно тогда оно и получило тот ограничительный смысл, благодаря которому оно применяется к нашему театру часто в укор. Это слово — «традиции». Истинная и неизменная, единственная традиция Малого театра, положенная в основу его создателями, заключается именно в отрицании всякого шаблона, всякой подражательности, в непрерывном проявлении индивидуального творчества актера. Мочалов ничем не был похож на Щепкина, Щепкин на Шумского, Шумский на Прова Садовского, Садовский на Самарина, Федотова на Медведеву, Садовская на Акимову, Лешков-

ская на Никулину, Ленский на Рыбакова и так далее без конца; ни характерными чертами дарования каждого, ни приемами артистической работы, ни техникой, ни речью, ни мимикой, ни жестами, ничем. Больше того, они часто держались противоположных сценических теорий и требований, но все же они и славный ряд других артистов Малого театра именно и выражают его подлинную *традицию*, представляя своим рядом подбор исключительных артистических индивидуальностей, вполне самобытных, вполне независимых друг от друга творцов сценических образов и настроений и таких творцов, которые ставили совершенство художественного создания в теснейшую связь с глубоким проникновением в жизненную правду и с полным отрешением от театральной условности. Эта традиция отрицает всякую подражательность и повелительно требует от артиста исключительной художественной пытливости, того шестого чувства, которое неразлучно с высоким развитием художественной личности, которое составляет основу творчества и отрицает всякую внешнюю указку, всякие хорошо положенные рельсы, всякие незыблемые формы. В строгих требованиях от актера таланта, оригинального творчества и тесной его связи с бесконечной по разнообразию жизненной правдой — вся традиция, весь художественно-культурный исторический смысл Малого театра и все его права на первенствующее значение в русском искусстве. Эти требования привели Малый театр к самому крупному достижению — к выработке *тона* Малого театра, тона огромного диапазона, в сущности представляющего собой целую клавиатуру, потому что правдивый тон Катерины Кабановой лжив и фальшив для Иоанны д'Арк, при всей его жизненности и простоте для первой и обратно.

Но в основе этой бесконечной по разнообразию и богатству клавиатуры Малого театра лежит один общий для всех пьес тон: это тон жизни того лица, которое перенесено на сцену и создано актером. Каждое лицо связано своим языком и его звуковым выявлением со своими настроениями и переживаниями — со всеми историческими и бытовыми условиями, в которых оно действует, наконец, со всем своим психическим строем. Поэтому тон, в каком игрался на Малой сцене и Шекспир, и Расин, и Грибоедов, и Островский, и любой автор — все это один и то же *тон Малого театра*, так как он построен на непременном условии — неразрывной его связи с психикой и переживаниями, с внешней и внутренней сущностью каждого отдельного сценического образа, создаваемого актером в данном произведении, и со всем строем самой драмы.

В переходное время конца 70-х и начала 80-х годов этот тон охранялся корифеями труппы во всей своей полноте, во всем

богатом разнообразии его отдельных проявлений, особенно в пьесах реалистического репертуара. Комедия и современная драма шли так, что терялась всякая разница между жизнью и ее сценическим воспроизведением. Чувствовалось, что на этой величайшей русской сцене долгий период господства первоклассных характерных актеров довел реализм игры до такой степени совершенства, дальше которой в *этой области* уже некуда итти, но что, базируясь на том же реализме как на исходном пункте, можно и должно заставить звучать и те струны огромной клавиатуры, которые не имели применения долгое время со времен Мочалова и близки были к атрофии. Чувствовалось, что нельзя останавливаться на том, что́ не только добыто и создано ушедшими Щепкиным, Садовским, Шумским, Самариным, но и во всей силе осуществляется равными им по оригинальности творчества уцелевшими знаменитыми талантами труппы 60-х и 70-х годов разных возрастов и разных степеней художественного развития. Чувствовался какой-то пробел во всем целом театра. Выступала ярким пятном лишь одна его сторона — высокой и бытовой комедии и реалистической драмы.

Этот период совпал с теми годами общественной жизни, когда лучшие элементы публики ждали от сцены просвета и отдыха от невыносимого гнета реакции — с одной, разнузданного мещанства — с другой стороны. Эти же силы положили и на театр того времени свои тяжелые лапы. Реакция обезличивала театр цензурами всех форм и видов, мещанство принижало его пошлостью своих вкусов. Грибоедов, Гоголь, Островский тонули в тучах их quasi-последователей, которые, — конечно, за единичными исключениями — не были способны понять сущность их творчества, но умели ловко итти по проторенному ими пути, немилосердно, со всею жестокостью микроскопических дарований сводя их мощный реализм, их проникновенную правду к самой бесцветной обыденщине.

К началу 80-х годов по всей линии русской драматургии царил панический страх перед всяким ярким штрихом, перед всем, что выходило из рамок повседневной *внешней* правды. Быт и серые будни грозили завоевать всю сцену. Тусклые ноябрьские сумерки висели над русским театром. Страх перед только что побежденной мелодрамой сковывал всякие порывы, и, действительно, смельчаки, пытавшиеся дать более яркие, менее приевшиеся сценические коллизии, встречали со стороны печати и даже самих театральных кругов такие залпы ругани и насмешек, против которых трудно было устоять. И театр, как корабль дальнего плавания, все больше и больше обрастал слоем ракушек и всякой тины.

Театр, однако, не состоит из одних профессионалов, знатоков

и рецензентов. В нем живет та собирательная душа, которая дышит тем, что на нее веет со сцены. И в свою очередь эманация этой души подчиняет себе сцену. Масса в театре чутка, особенно русская масса, и эта чуткость сильнее влияет на судьбу театра, чем самые тонкие и модные суждения критиков и теоретиков. Особенно в те периоды, когда людей жизнь усиленно давит днем, они требуют от театра вечером увести их от праздно болтающих в мечту, в мир прекрасного, в область чуда — словом, в мир волнующей и зажигающей фантазии. Это им необходимо, как хлеб. Этого мира репертуар театра конца 70-х и начала 80-х годов не давал. Из мощного и содержательного реалистического театра вынута была его сущность — ценное ядро идеализма, для которого быт и внешняя правда были только необходимою скорлупою. Получился свищ, часто раззолоченный, но внутри полный гнили, пыли или просто пустой.

Не одна публика, раскусывая этот свищ бесчисленных драм и комедий, сцен из такого-то и такого-то быта, картин из такой-то и такой-то жизни, чувствовала художественный голод, еще томительнее этот голод сосал молодых артистов, по крайней мере тех из них, которых увлекла в театр не только знакомая всем жажда слиться с его таинственной и манкой жизнью, но и глубокая вера в его художественную силу, в его облагораживающее значение. Я не могу в этой статье говорить обо всех представителях этого немногочисленного элемента всего русского театра той эпохи, это завело бы меня слишком далеко. Здесь я должен указать только на тех, кто сошелся на сцене Малого театра в конце 70-х и в начале 80-х годов, пополнил разреженную труппу 60-х и 70-х годов и определенно заполнил собою тот пробел, о котором я говорил выше: в 1877 году в труппу Малого театра поступает А. П. Ленский, в полном развитии своих сил, в полном блеске своего таланта, в 1880 — К. Н. Рыбаков, в 1882 — поступаю я, немного позднее переводится из Петербурга Ф. П. Горев. С суровою, но искреннею любовью встретила нас прежняя труппа. Не прощая нам ни наших недостатков, ни уклонения от того тона правды и жизненности, который лег в основу Малого театра, требуя от нас высшего напряжения труда и нервной силы, редко извиняя нам наши ошибки, наши старшие товарищи создали нам ту атмосферу требовательной любви к делу Малого театра, в которой могли осуществиться наши мечты.

А наши мечты определялись отчетливо. И теперь, когда от этой светлой эпохи нас отделяет почти сорок лет, когда из четверых нас остался в живых я один, я могу в нескольких словах передать сущность нашей задачи.

Для нас Малый театр был безо всякого преувеличения святыней. Мы смотрели его спектакли так, как верующие слушают

литургию, и только в его тонах жизни и правды мы мыслили возможность играть Шекспира, Лопе де Вега, Шиллера, Гюго, Пушкина, всех, кем мы бредили, кого мы любили... право, больше себя. Но и мы, романтики по преимуществу, так называемые «герои» и «любовники», не только преклонялись перед истинно реалистическим театром, перед тем, с каким гениальным совершенством исполнялись до нас и при нас нашими старшими по принадлежности к Малому театру товарищами пьесы его репертуара, но и примкнули к его работе. Только изучив изящную простоту сценической речи, жизненность и тонкость диалога, умение создавать из часто ничтожного материала интересные и углубленные сценические фигуры — словом, только постигнув все тайны истинного мастерства сцены, новые члены труппы могли стать хотя бы отчасти в уровень с прежними и составить с ними вместе одно художественное целое. А главное, только тогда можно было бы браться за роли мирового значения, о которых мечтали не мы одни, но и общество того времени и столпы труппы Малого театра, не менее общества стремившиеся заполнить важный пробел в репертуаре.

Поэтому в тот героический репертуар, который прослоил собою в конце 70-х, во все 80-е и 90-е годы односторонний репертуар предшествующих десятилетий, вошли с тем же чувством радостного удовлетворения все те огромные силы, которые составляли в то время коренную труппу реалистического Малого театра.

Это сближение породило крупные по важности результаты.

Во-первых, разнообразие художественных задач помогало артистам расширять диапазон своего дарования, проявлять и развивать такие стороны таланта, которые безусловно атрофировались бы при иных условиях. Действительно, ряд наших крупнейших артистов выработал из себя одинаково сильных и ярких исполнителей и драмы, и комедии, и трагедии. Артистическое творчество шло от живого образа, а не от «амплуа», и актер или актриса, сегодня увлекавшие зал ярким юмором, блестящей легкостью и заразительным смехом, завтра трогали до слез глубиною и силою подлинного страдания или волновали зрителя высоким трагическим подъемом.

На памяти каждого театрала 80-х и 90-х годов сотни примеров таких коренных артистических перерождений. И на его же памяти практический результат этого подбора крупных и разнообразных артистов, то *общее* спектаклей Малого театра той эпохи, которое определяется избитым словом «ансамбль», которое в равной мере достигалось как в шекспировской «Зимней сказке», в «Севильской звезде» Лопе де Вега, в гетевском «Эгмонте», в шиллеровской «Марии Стюарт», в «Северных богатырях» Ибсена, в грильпарцеровском «Равеннском бойце», так и в

«Patrie» Сарду и в «Сыне Жибуайе» Эмиля Ожье; как в Грибоедове, Гоголе, Островском, так и в пьесах современного эпохе репертуара, уже сильно освобождавшегося от мертвящей односторонности голого натурализма.

Малый театр 80-х и 90-х годов выделил пятнадцать-восемнадцать артистов в первый свой ряд, и эти артисты играли во всем репертуаре театра, расширенном и обогащенном десятками пьес мирового значения, но не утратившем ничего из реалистической литературы, не порвавшем своей связи с русской жизнью в отражениях не только классиков русского реализма, но и современных эпохе драматургов. Благодаря этой группе, объединявшейся в пьесах самых разнородных направлений, в каждом спектакле холст, на котором драматург написал свою картину, покрывался живым и разнообразным рядом равных по силе и выразительности бликов; не было туманных и бледных пятен, не было и следа тех «гастрольных» спектаклей, которыми пестрит мировой театр, в которых перед нами появлялись Дузе и Сарра Бернар, Росси и Муне-Сюлли, Поссарт и Барнай и десятки других. Сцена становилась перед залом во весь рост, вводила его в себя и духовно сливалась с ним во много раз прочнее, чем это может когда-либо дать всякое «соборное действо».

Во-вторых, взаимодействие разнообразных артистических дарований дало огромный по своему значению результат чисто художественного достижения. Правда и жизненность в высшем и глубочайшем значении этих слов, легшие в основу тона Малого театра, свели тон трагедии и романтической драмы с котурнов декламации и искусственности. Труппа 80-х и 90-х годов продолжила то дело, которое было начато гением Мочалова, но заглохло на три-четыре десятилетия после него под давлением борьбы реалистов с фальшью мелодрамы. Мочалов потребовал от трагедии человечности во всем объеме понятия. Реализм требовал того же, но, прикрытый скорлупою быта, подчинил его требованиям ту вечную, всечеловеческую правду, которая найдена Мочаловым для трагедии на русской сцене. И все же великие деятели Малого театра сумели передать своим преемникам и через характерное реалистическое творчество его бессмертные заветы. Борьба с условностями была закончена ими полною победою над сценической риторикой. Вводя в область работы Малого театра в последней четверти прошлого века романтический репертуар, его исполнители уже не могли никак играть его приемами и тонами, противными основному тону Малого театра; это значило бы омертвить то, в чем мы все видели яркую силу жизни, ее подлинную живую сущность. Страшной трудности, но и великого интереса была полна работа труппы над двойною задачею: для героических пьес (и написанных-то их авторами с особенным подъе-

мом чувства, не «повседневным языком») найти ту великую *меру*, которая диктуется жизнью, при которой тон, полный высокого одушевления, глубоких, не обыденных переживаний, все же звучит чистой и неподдельной, человеческой, жизненной правдой: в реалистических пьесах сохранить предания простоты и жизненности старых мастеров комедии, но внести в них новые ноты, подслушанные уже у новой жизни, уберечь сценическую работу от шаблона и подражания, к которому склонны были многие артисты, лишенные индивидуальных творческих сил, но понаторевшие в ремесле за время долгой совместной работы с корифеями прошлых десятилетий и применявшие испытанный прием вливания нового вина в старые штампованные меха.

Связь с прошлым реальным театром при работе над героическим репертуаром оказала нам незаменимую поддержку. Как знали художники былых времен секрет красок для своих невыцветающих картин, так великие актеры-реалисты знали секрет расширения и углубления *быта* до *всечеловечности*, и их память требовала от их преемников в свою очередь умения пропитывать характерными и жизненными окрасками своеобразного быта и Гамлетов и Орлеанских дев, а не брать их вне пространства и времени, вне окружавшей их реальной жизни. Труппа той эпохи, о которой я говорю, поняла эти требования и спасла от безжизненной отвлеченности образы, которые, греха таить нечего, многими прославленными актерами Европы уже давно трактовались в плоскости оперной красивости звука и жеста. Это требование жизненности и верности всегда и *во всем* утвердило романтический репертуар в Малом театре 80-х и 90-х годов, сблизило его с лучшими запросами современного общества, расширило поле деятельности театра, внесло в него разнообразие и переливы, которые дает сама жизнь своими вечными законами постоянной смены великого и мелкого, важного и легкого, горя и радости, смеха и слез, иронии и одушевления. Сохранив всю прелесть жанра, весь аромат быта, театр сумел привлечь все разнообразные дарования богатой силами труппы в области самых разнородных течений драматургии, и, право, трудно сказать, что уступало в выразительности и силе впечатления на сцене Малого театра — «Мария Стюарт» или «Таланты и поклонники», «Ревизор» или «Эрнани» 80-х и 90-х годов.

Не будем трогать еще живых и вспомним несколько крупных актеров этой эпохи, лишь очень недавно выбывших из строя. Начнем хотя бы с последней нашей утраты— О. О. Садовской. Сопоставим ее несравненный комизм в роли графини-бабушки в «Горе от ума» и ее полный глубокой силы трагизм в Матрене во «Власти тьмы», ее неподражаемую няньку в «Воеводе» и крестьянку, с ее надрывающей душу песенкой, в той же пьесе, в сле-

дующем же ее акте. Вспомним Макшеева в «Ревизоре» и того же Макшеева в шекспировском Грумио или в «Собаке садовника». Вспомним А. П. Ленского в его Великатове, Паратове, в Сезар де Базане и его же в мрачном дьяволе-Епископе в ибсеновской «Борьбе за престол», в «Гамлете» и «Уриэле»; К. Н. Рыбакова — в «Плодах просвещения» или в «Фигаро», или его же в Несчастливцеве, или в «Северных богатырях»... Всего и всех не исчислить.

III

Ермолова

И первою зарею и ярким солнцем этой эпохи обновления и расширения деятельности Малого театра была Ермолова. Как ее нельзя отделить от Малого театра этого периода, так и Малый театр от нее. Вот почему в сборнике, посвященном великой артистке, два отдела статьи о ней отданы мною не ей самой, не посильной обрисовке центральной фигуры русского театра последнего полувека, а всему, что нашло в ней полное и законченное выражение, что она собою символизирует и что в свою очередь подготовило ее, вывело на широкий и славный путь и помогло ей определить собою целую историческую полосу русского театра, выразить своею художественной сущностью самый сокровенный и глубокий идейный его смысл.

Ее нельзя брать только как обособленную, хотя бы и гигантскую сценическую индивидуальность. Может быть, даже помимо своей сознательной воли, она воплотила в себе целый ряд художественных и общественных сторон театра и актера.

В 1870 году, когда дрогнул зал от появления и первых звуков голоса шестнадцатилетней девочки, угловатой, замирающей от страха, неумелой и неловкой, реализм царил на всей русской сцене незыблемо и победоносно. В богатой талантами труппе не нашлось никого, кому требовательные и строгие вожди Малого театра того времени могли бы доверить, по болезни Г. Н. Федотовой, роль Эмилии Галотти, роль, в которой именно надо было уйти от повседневной, бытовой действительности в мир неумирающей грезы, в область высшей человеческой правды. Большая ошибка думать, что именно те столпы какой бы то ни было труппы, которые определяют физиономию данного театра и достигают огромным трудом намеченных художественных результатов, удовлетворяются ими и засыпают «сном силы и покоя» на добытых лаврах.

Именно они-то, эти столпы, предоставляют радость удовлетворения успехом театра всему, пользуясь современной терминологией, художественному «коллективу», конечно, и себя не

выделяя из него. Конечно, и они гордятся своими достижениями наравне с теми, кто делил с ними общую работу. Но именно они-то и ищут пытливо вокруг себя, где выход из пещеры, полной уже добытых сокровищ. к новым залежам драгоценной руды, еще не разработанной, еще смешанной с песком и землей.

И те же Шумские, Садовские, Самарины, Федотовы, Медведевы — все, кто создал и озарял современный им театр, на чьих головах ярче всего горели лучи его славы, страстнее, чем кто-либо, искали тех, кто рано или поздно сменил бы их или стал рядом с ними в новых или заброшенных сторонах их дела. Медведевой повезло больше других в этом искании, и, к чести ее надо сказать, повезло благодаря ее незаурядному сценическому мужеству, с которым она, поверив в Ермолову, не отступила перед противодействием тех сильных людей театра, которые в Ермолову не поверили; повезло благодаря той чуткости к запросам театра и к его грядущему, которая ее, Медведеву, изумительную артистку комедии и мелодрамы, заставила во что бы то ни стало искать трагическую женскую силу, силу подлинную, многогранную и самобытную, хотя бы и в зародыше.

Такую силу она и нашла в балетной школе в дочери нашего суфлера. И смело, не считаясь с риском провала, выпустила ее не в одной из так называемых «благодарных» ролей репертуара того времени, в которых легче было бы закрепить успех за молодой дебютанткой, а в роли такой, которая стоила бы жертвы, если бы новая Ифигения и была заклана на ее алтаре.

Надо перенестись в это время, в 1870 год, когда по всей передовой, идейной линии русской жизни царил оппозиционный реализм Писарева и Базарова; когда с другой стороны, по линии господствовавших имущих классов, акционерные общества, железнодорожные концессии, банковые предприятия и вообще весь вихрь золотой пыли, весь угар наполеоновской Франции переполняли партер и ложи театра любителями легких слез и легкого смеха, а главное — искателями красивых и по возможности хорошо раздетых женщин; когда большая художественная совесть только и помогала крупным артистам провидеть неминуемый и близкий перелом в запросах к театру и искать средств во что бы то ни стало приготовить русский театр к ответу на эти запросы, к тому ответу, который был подсказан Островским в его бессмертном Несчастливцеве, бросившем «Лесу» слова: «я говорю и чувствую, как Шиллер, а ты, как подьячий». Надо перенестись в то время, чтобы понять, как велика была сила Ермоловой, как полна была ее

детская душа тем непобедимым могуществом творчества, которое объединило в одном порыве и тех, для кого не только Лессинг, а и сам Шекспир были чем-то, не стоившим пары сапог, и тех, для кого театр был только промежутком между «Эрмитажем» и «Яром» [1]. Театр в борьбе за свою власть над обществом в этот вечер одержал величайшую победу в лице артистки-ребенка. Этот ребенок — дитя Малого театра. В его суфлерской будке, прижавшись к отцу, она, смотря, как Шумский играл Кречинского, Садовский — Краснова, Самарин — Фамусова, училась, как она будет играть Орлеанскую деву. Надо хорошо знать сцену, чтобы ясно понять этот единственный путь к тому, чтобы стать актером.

Как это в самом деле учиться у величайших реалистов в крупнейших характерных и отчасти даже комических ролях будущей трагической актрисе играть величайшую романтическую роль? Чему они могут ее научить?

Правде.

Они научили ее не лгать на сцене и ничего не *представлять* на ней, *а перерождаться всем своим духом в то*, чем она призвана на ней жить. Они ей говорили: достань из своей души тот образ, который ее, эту душу, пропитал до глубины и слился с ней. Отчекань его в поте лица твоего великим артистическим трудом. Измучайся над тем, чтобы *из себя самой* сделать его. Отрешись от всего, что ты есть сама *ты*, и достань из своей глубины глубин *только* то, что принадлежит ему, этому образу. Забудь, растопчи, отбрось все твое легкое, будничное, личное, и тогда ты переродишься духом, тогда ты вся будешь она, Орлеанская дева, Эстрелья, Негина, Катерина, не потому, что ты в шлеме и панцыре Иоанны или в волжском кокошнике Катерины, не потому, что ты изменишь прическу или нарисуешь черные или светлые брови, а потому, что ты вся тогда станешь иною, новою, как становится иным человек, переживший великий внутренний перелом. И ты должна уметь это делать каждый новый вечер.

Но если велики были учителя, которые говорили ей это своим искусством, то равно велика была и ученица, которая *так* поняла их уроки. Мало ли кто смотрел Садовских и Шумских? Но научиться у них, *как* выявлять эту правду, может только тот, в душе которого живут эта правда и неутомимая жажда на ней основать свое творчество.

Не знаю, нужны ли были Ермоловой учителя-трагики? Думаю, что нет. Трагизмом насыщена вся ее природа. И форма, в которой проявляется вся ее трагическая сила, всецело

---

[1] В свое время знаменитые московские рестораны. — *Прим. ред.*

принадлежит ей самой, исходит из ее индивидуальной сущности. Да трагизму и не научить. Но ее великие учителя помогли ей очеловечить, оживить, придать теплоту и силу жизни тем трагическим порывам, которыми она горела, слить их с конкретным образом, научили сперва создать его, а затем уже пропитать его этими порывами и трепетаниями, сплотив их неразрывно с внутреннею глубью создаваемого ею живого лица. Ключ к этому ей дали те актеры, которые не могли и думать о трагедии, и совсем особенным, доступным только высшей проникновенности в тайны творчества путем провели ее сквозь единственную школу, которая нужна актеру, — школу любви к правде и презрения ко всякой лжи, даже облеченной в самые заманчивые формы и ослепительные краски. Этим ключом Мария Николаевна открыла дверь, перед которою отступали многие мировые знаменитости.

Постигнув сущность художественной правды, она уже смело, творчеством великого калибра, достигала одинаковой степени полного духовного перерождения в ролях самых разнородных по всему своему не только идейному, но и бытовому складу — от Елизаветы Писемского до Марии Стюарт Шиллера, от Федры Расина до Негиной Островского, от Эстрельи де Вега до королевы Анны Скриба. В этом же сборнике помещен список игранных ею ролей. Из него ясной станет каждому, кто любит и знает театр, вся необычайная многогранность творческой силы Ермоловой, весь огромный диапазон ее художественной потенции и вместе с тем вся многогранность той художественной подготовки, которую она получила от корифеев сцены Малого театра, от его подлинной и единственной традиции. Вот почему пришлось в этой статье уделить целую главу беглой характеристике среды, в которой она росла и действовала.

Вероятно, те, кто, кроме меня, делится на этих страницах своими впечатлениями о великой артистке, коснутся большинства этих ролей.

Меня давит громада воспоминаний о них и всего пережитого вместе с их создательницей, и здесь я не буду даже пытаться рассматривать их с той стороны, с которой, наверное, полнее и ярче, чем могу сделать я, сделают это воспринимавшие ее творчество из зрительного зала и дающие здесь свои отклики на него. Я буду говорить только о пяти ее ролях, в четырех из которых от первой считки до последнего представления передо мной проходила работа Марии Николаевны и которые, по-моему, наиболее определяют и все, ею созданное, и все, ею взятое из ее необъятных творческих запасов. Эти роли: Иоанна д'Арк, Эстрелья, Негина и...— вероятно, к изумлению самой Марии Николаевны,— Купавина в «Волках и

овцах», которую она сыграла, кажется, только один раз (после возобновления пьесы в 1894 году), а именно в день бенефиса М. П. Садовского. Пятая роль — царицы Тамары в моей «Измене».

Выбор этот не случайный. В области романтической трагедии у Ермоловой целый ряд созданий, равных по силе с образами Иоанны и Эстрельи. Но именно эти две роли она играла с такой бесконечной любовью, с таким самозабвением, с таким — пусть простят мне смелость этого определения — страдальческим счастьем жить их муками, что я до сих пор не могу себе представить оба эти лица великих поэтов иначе, как в лице Ермоловой. В Негиной слились два образа, слившиеся и в самой творческой душе Ермоловой, — душевная глубина русской женщины и судьба чистой русской артистки, этой великой подвижницы и, может быть, жертвы своего подвига и... своего призвания. Подлинная, реальная трагедия женской жизни, которую со всех сторон осветил Островский в ослепляющем богатстве образов изо всех сословий и классов, нашла в Ермоловой ту же выявляющую силу, какую Островский нашел для других сторон своего творчества в Садовских. Но именно Негина звучала в ней — для меня по крайней мере — такой неподдельной Русью и таким неподдельным русским театром со всей его тяжкой судьбой, со всею его близостью ко всему, что мыслило и страдало в России от избытка совести, что ни в одной своей русской роли Ермолова не была мне так близка и дорога, как в Негиной. Эта роль была уже сыграна Марией Николаевной к тому времени, когда я вошел в труппу и стал играть одну из ролей пьесы, и поэтому мог следить лишь за тем, как в ее руках углублялось и росло уже созданное ею лицо, как оно все больше и больше сливалось с душою артистки. Купавина (роль, которую Ермолова не любила и не хотела играть) показала, что значит в деле художественного достижения тот ключ, о котором я говорил и который открыл этой трагической душе дверь в область, пожалуй, ей чуждую, — в область самого утонченного, самого подлинного комизма. Очень немногим избранным детям сцены дается в руки этот всеотпирающий ключ, хотя многие тысячи тянут к нему свои руки.

Не одно счастье автора видеть в своем произведении Ермолову заставляет меня прибавить роль Тамары в «Измене» к короткому списку названных ролей иностранных и русских классиков, еще меньше — авторское самолюбие. Но с этой ролью связано многое, что Ермолова дала своей эпохе и что совершенно случайно совпало с одним из важнейших этапов ее творческой жизни.

Когда на первых репетициях «Орлеанской девы» в сумерках полуосвещенной сцены, обставленной случайными декорациями, на венском стуле, поставленном около воображаемого домремийского дуба, сложив руки на коленях, сидела Мария Николаевна, а кругом, с тетрадками в руках, ходили актеры, игравшие Тибо, Бертрана и других действующих лиц пролога, — уже тогда, в сосредоточенном молчании неподвижной Жанны неотразимо ощущалось всеми, кто был на сцене и даже окружал ее, не участвуя в действии, что весь нерв, смысл, все будущее развитие произведения кроется в этом молчании, в этой отчужденности от всего, что говорится и делается вокруг Девы. Анатоль Франс в одном из отрывочных воспоминаний своего детства говорит о том, как он, больной ребенок, играл в своей постели в течение своего выздоровления старыми, поломанными игрушками, создавая из них свой театр, сочиняя для них пьесы, и какие это были чудные, подлинные, невиданной красоты спектакли. Когда обрадованная его выздоровлением мать подарила ему настоящий игрушечный театр с разодетыми марионетками, с роскошными декорациями дворцов, парков и башен, он с восторгом ждал еще более сильных художественных ощущений. Оказалось, что поломанные игрушки, изображавшие рыцарей и волшебников, похищавших и освобождавших — из-за пузырьков с лекарствами и детских подушек, изображавших леса и подземелья, — очарованных красавиц, играли лучше, чем прекрасные марионетки, а пузырьки и подушечки представляли правдивее замки и горы, чем великолепные декорации кукольного театра. Понятно почему: первая игра была вся обвеяна духовным слиянием больного ребенка с созданным им миром, а во второй место этого творческого озарения заняло любованье внешней красивостью, и это любованье погасило мечту. Ложь представления сменила вечную правду грезы — и жизнь пропала.

Этой лжи представления никогда не знала душа Ермоловой. И в своем темном репетиционном платье, на коновском соломенном стуле, она была тою же Иоанной, какую она одела потом в панцырь и шлем. В антрактах репетиции, в своей уборной, выслушивая остроумные шутки Михаила Провыча Садовского или колкие, намеренно утрированные передразнивания Надежды Михайловны Медведевой, которыми эта исключительная артистка умела, как никто, заставлять свою гениальную ученицу совершенствоваться в великом деле сценической техники, Ермолова, смеясь своим тихим, задушевным смехом, все же в глубине своей души продолжала жить только своей Иоанной. Это особенная, мало кому понятная и еще меньше кому доступная способность. Это не то, что называется под-

сознательным творчеством, так как в этой способности сознательность внутренней работы стоит на первом плане. Это просто результат постепенного слияния в одно целое артиста с создающимся в его душе образом, слияния, растущего с каждым часом и приводящего в конечном результате к полному отождествлению образа с его воплотителем. И как сама Жанна д'Арк пасла и считала своих овец, ела и пила, разговаривала со своими сестрами, отцом, женихом, вздрагивала, уколовшись терновником, вероятно, и смеялась, и бегала, и как ей это не помешало вырасти в легендарный образ спасительницы родины и вождя ее защитников, путем долгой и обособленной духовной жизни, так Ермоловой вся ее внешняя, лично ермоловская жизнь в театре и вне его не могла помешать всецело влиться в этот героический образ.

И вот сидит на своем камне, под дубом, среди холмов Домреми, под ясным небом средней Франции Иоанна. Но эта Иоанна — Мария Николаевна, камень — соломенный стул, холмы — спущенный старый задний занавес, изображающий какую-то мольеровскую улицу, ясное небо — колосники Малого театра, обвешанные множеством пыльных декораций. А вместе с тем всего этого просто не видишь. Не оторвать глаз от молчащей Ермоловой, и из ее слегка наклоненной прекрасной головы, из всей ее фигуры, подчиненной живущему в глубине ее души образу, вырастают и холмы, и «дуб таинственный» и небо прекрасной истерзанной Франции. Это она силою внутренней жизни, своим взглядом и всею собою заменила и декоратора и освещение, и в январском нагретом воздухе московского театра всем чудится мягкий вечерний ветерок далекого юга. Ваша скептическая душа бессильна сомневаться в подлинности видений такой Иоанны, а когда эта тихая девушка кончает пролог вдохновенным видением:

То битвы клич! Полки с полками стали.
Взвились кони, и трубы зазвучали, —

вам начинает казаться, что появление подлинных полков с рыцарями в тяжелых доспехах, на взвившихся конях меньше убедило бы вас в неизбежном освобождении Франции от нашествия, чем этот голос и эти глаза великой артистки. И если бы какая-нибудь лондонская сцена дала постановку такой картины (лондонские театры дают изумительные иллюстрации таких сцен), то все же и эта постановка не заменила бы вам той картины, которую создало ваше воображение под очарованием этого голоса и этого лица.

Пролог «Орлеанской девы» имеет особое значение во всей экономии пьесы. Он решает: захватит ли зрителя дальнейшее

ее развитие или оставит его холодным и безучастным. Если исполнительница не развернет в нем всей силы проникновения образом, если она сразу не станет близка и дорога зрителю глубиною и правдой своей скорби, своей веры и своего вдохновения — все дальнейшие перипетии и события фабулы, все переживания Иоанны будут непременно освещены холодным, мертвым светом quasi-исторической мелодрамы. Только полюбив Иоанну и поверив ей, как ей поверили народ и вожди Франции, зритель пойдет за нею с тем же увлечением, с каким шли за Иоанной Шиллера Дюнуа и Лагир. И если сама исполнительница не отрешается всецело от себя, если она и роль не сливаются в одно, если артистическая мощь перерождения не проявляется во всей полноте, а первый подъем актрисы не становится в уровень с подлинным подъемом опоэтизированной Шиллером героини, — все произведение начинает звучать ложью декламационной риторики и взвинченных чисто театральной условностью сценических эффектов, не смягчаемых даже глубокой поэзией замысла и формы. Ермолова в полной мере переродилась в Иоанну. Я видел знаменитую красавицу Вольгемут, *гастролировавшую* — шутка сказать! — на сцене венского Burg-Theatr'а, игравшую эту роль с исключительным совершенством. Именно благодаря тому, что при изумительной внешности, дикции и сильном темпераменте артистка все же не могла дорасти до саморастворения в образе Иоанны, вся драма скользила по душе зрителя, не вбирала его в себя и сама не вливалась в его душу. Ермолова достигла великого претворения и великой власти над зрителем и надо всеми, кто играл с нею. Не по молодости или увлечению ролью Дюнуа, сравнительно с ролью Иоанны — бедной и однообразной, а именно под обаянием Иоанны — Ермоловой я неотрывно жил рыцарским служением ей одной с первой до последней фразы. Миновало давно это время, и я могу с полной искренностью сказать, что ни с одной артисткой я не мог бы играть Дюнуа с таким полным самозабвением, с таким восторженным счастьем. Трагический гений Ермоловой не мог бы один привести ее к такому полному совершенству исполнения, если бы он не встретил в ней великого тяготения к человеческой правде, жившего в ее артистической природе и доведенного до полного расцвета великими мастерами Малого театра, его одухотворенным реализмом.

Пролог «Орлеанской девы» был той твердой опорой, с которой Ермолова, как орлица, широкими взмахами крыльев, взмывая все выше и выше, понеслась по необъятному небу шиллеровской фантазии, превращая ее самые чудесные, самые сверхъестественные положения во что-то глубоко жизненное, почти

неизбежное при той окраске, какую образ Иоанны получил в ее творчестве. В следующем за прологом первом акте, когда в присутствии короля и своевольных вассалов Иоанна властно велит английскому герольду передать свою волю победителям словами:

Ты, английский король, ты, гордый Глостер,
И ты, Бедфор, бичи моей страны,
Готовьтесь дать всевышнему отчет
За кровь пролитую, —

Ермолова заслоняла всех. Я не знаю актера, который мог бы дать ту силу, с какой она произносила слова «бичи моей страны». Я видел и играл с Сальвини в «Отелло» и определенно утверждаю, что у величайшего трагика нашего времени не было ни одного момента, равного ермоловскому в этой фразе. Ее лицо покрывалось смертельной бледностью под и без того бледным гримом, и сквозь слой белил проступала так называемая «гусиная кожа»: точно каждый нерв и мускул этого дивного лица в великом напряжении обособлялись друг от друга. Губы ее точно впитывали покрывавшую их краску и сливались белизною с общею бледностью лица. Из души глядящим взглядом, передававшим все, чем она жила в этот момент, ее глаза заливали сцену и зал тем, чем ее творчество хотело их залить, а в низком, грудном голосе, в голосе, который только и мог быть в этом вдохновенном существе, слышался голос всей оскорбленной и подавленной страны, которую она воплощала и чувствами которой она жила. При всей гремящей силе этого голоса чувствовалось, что там, в груди, есть еще тройной запас этой мощи, и верилось, что если эта мощь вырвется наружу, от нее падут железные стены насилия, давившие ее родину, как от труб Гедеона пали иерихонские стены.

Все дальше, все шире и выше ее могучее проникновение в правду поэтического образа. Иоанна в бою встречает Лионеля. Подвижница становится женщиной. Невозможно с большей жизненностью, с большей простотой передать этот перелом. Не отводя глаз от лица поверженного ею Лионеля, Ермолова в шлеме и панцыре, с мечом в руках, точно теряет все, что оправдывает и меч, и панцырь, и шлем для женщины. Начиная с опущенных, точно обессиленных рук и кончая глазами, полными и ужаса перед новой силой, покорившей ее душу, и какого-то сомнения перед властно и неожиданно нахлынувшим чувством,— все существо Ермоловой, все ее тело, черты лица, звуки становятся глубоко женственными, прекрасно-беспомощными. С нее точно реально спадает ее вооружение — оно точно отделяется от

нее, то самое вооружение, которое так неразрывно было со всем ее существом, когда она по пьесе:

...в грозном
Величии пошла перед рядами

и когда она клеймила «бичей своей страны».

Выйдя на сцену после этой встречи, я все сто или больше представлений этой пьесы, поддерживая падающую ко мне на руки Иоанну, не мог отделаться от впечатления, что у меня на руках умирает девушка, почти ребенок, от какого-то страшного душевного потрясения... Именно тут, в этой сцене второго или третьего акта, а не в пятом, кроется трагическая развязка ее жизни. И если вы меня спросите после этих ста или более представлений, *как* Ермолова это играла, я должен с полной искренностью ответить: никак. Ничего не играла. Ни одного трагического жеста, ни одного искусственного вздоха или звука. Ни одного страдальческого искажения лица. Просто умирала, отвечая на мои слова:

Но льется кровь! —

еле слышным голосом, —

Пускай она с моею льется жизнью.

Опускался занавес. Шли вызовы. Кончались. Ермолова шла в свою уборную. Я шел за нею в свою. И глядя на ее плечи, на ее склоненную шею, голову, я не мог оторваться от мысли, что это умирающая Иоанна. Ей по пути встречался кто-нибудь, заговаривал с нею, иногда шутил, иногда и она отвечала ему, улыбалась — словом, жизнь вне сцены шла своим путем, но от Ермоловой веяло все тем же, чем она жила на сцене,— моментом умирания. И это было помимо ее воли: она уже не могла оторвать себя, Ермолову, от того, во что она себя внутренне претворила. И это же веяло от нее в сцене «Молчит гроза военной непогоды». Нельзя было слушать без слез тех нот глубокой предсмертной тоски, с какими она говорила:

Ах, зачем за меч воинственный
Я свой посох отдала
И тобою, дуб таинственный,
Очарована была? —

мне почему-то каждый раз в этом месте вспоминался лермонтовский стих из «Демона» «Прощанье с жизнью молодой».

Тою же тоскою прощанья и ужаса перед совершившимся в

ее душе переломом было насыщено все ее существо в знаменитой сцене перед собором, в ее великом молчании на сыплющиеся на нее обвинения, на порыв Дюнуа, на его слова:

Иоанна, я назвал тебя невестой,
Я с первого тебе поверил взгляда...
...Я верю Иоанне более, чем этим знакам,
Чем говорящему на небе грому

в ее тихой улыбке, полной смерти, с которой она встречает ласки сестер. В том, как она подает руку своему бывшему жениху и уходит с ним от подвига и блеска, от своего призвания, служить которому она не считает себя достойною; Ермолова незабываема и несравненна в этот период драмы, и не потому, что она сильнее или правдивее в нем, чем в остальных: по правде и степени перевоплощения она одинакова на всем протяжении пьесы, и по силе переживания — в целом ряде электрических взрывов, освещающих ее роль ослепительным блеском, как мы видели и сейчас увидим, буквально с силой молнии в темную грозовую ночь. Но в этот период пьесы она развертывает такую картину вечной трагедии женской души, так расширяет пределы задуманного, что героическая и романтическая фигура Иоанны вырастает в символ женского страдания, страдания вечного и неотвратимого, связанного с женщиной неразрывно. Героиня и любящая женщина временно бледнеют, теряются в образе женщины, падающей под наложенным на нее крестом любви и долга. И этот символ проступает сквозь глубоко жизненный, художественно живой облик, всецело создаваемый артисткой на канве великого поэта.

И так же величаво-правдиво, как от героического экстаза Ермолова перешла к этой трагедии подавленности и предсмертной тоски, она переходит к величайшему моменту ею созданной роли, к подъему молитвенного экстаза, очищающего ее от земного страдания и томления, возвращающего ей милость божию и могучую силу беспредельной веры, возрождающей ее подавленную страданием душу. В темнице, скованная цепями, Иоанна слышит рассказ о поражении боевых сил своей родины, о гибели ее защитников. И «в тоске, в слезах» она «душу посылает» богу, который может, как паутину, разорвать ее «двойные железные узы». Совершается чудо: она разрывает свои цепи силою веры в свое назначение.

Чтобы заставить поверить правде, *неизбежности* этого чуда, надо верить прежде всего самой. Ермолова верит в него так, что чудо становится логическим последствием, естественным результатом этой горами двигающей веры. И что еще важнее — сама вера и ее сила есть прямое следствие, неизбежное выявление того

облика, который мы видели в переродившейся Ермоловой и под домремийским дубом и в вызове английскому герольду. Из глубины своего духа Ермолова достала именно то, что в ней, в Ермоловой, таилось под Марией Николаевной, и она родила духовный величавый образ так же естественно, как мать Сократа родила Сократа, как мать Брута родила Брута, как мать Петра родила Петра. Мы едва знаем, каковы были эти матери, что своего дали они своим детям. Но мы знаем детей.

Ермолова, как исключительный, единичный художник, изваяла свою Галатею в «Орлеанской деве» не из мрамора, а из своего тела. Одухотворила ее своим духом. Переселилась в нее со всею силой и правдой своего таланта, своей творческой воли. Полюбила ее, как самое себя. И не лгала ни перед нею, ни перед теми, кто любовался этим созданием, ни во имя успеха, ни во имя тех или иных требований времени или господствующих тенденций. Свободно и властно, любовно и проникновенно слилась с ролью, и ее создание от первой до последней минуты действия жило великой, значительной и правдивой жизнью.

Через два года после Жанны д'Арк Ермолова дает Эстрелью в «Звезде Севильи» Лопе де Вега. Трудно было поверить, что это — та же артистка, которая играет Иоанну, так глубоко потрясенную тем, что земная любовь омрачила ее душу, оторвала и от духовного подвига, разъединила ее с небом и вернула на землю. Ее Эстрелья, наоборот, вся дышит жизнью,— правда, благородной, красивой, трепетной, но все-таки чисто земной.

Вся изменившись *внутренне*, Ермолова не дала себе труда подчеркнуть какой-либо *внешней* переменой разницу этих двух женщин, только вместо каштановых кудрей Иоанны волосы Эстрельи отливают золотом, точно впитавшим в себя лучи солнца Испании. Чтобы оттенить контрасты двух противоположных натур, Ермолова целиком положилась на силу и выразительность своего душевного перерождения и не ошиблась в своем приеме: контраст получился разительный. И в общем очертании образа и в отдельных моментах нервного подъема перед зрителями были две женщины, ничем друг на друга не похожие и друг друга не напоминавшие.

Красота гордой и страстной любви к избранному сердцем человеку; ожидание и обещание безграничного, жгучего счастья; вера в него, как в высшее и назначение и достижение женщины; готовность к героической борьбе за него,— откуда все это взялось у той, которая с таким проникновением передавала беспредельную муку чистой Девы от первого дуновения земной любви, любви абсолютно чистой и безгрешной? И главное — каким-то чудом артистка сумела самыми простыми приемами достигнуть такого всестороннего перевоплощения, при котором жест, мими-

ка, звук, блеск и выражение глаз, характер порывов — все было иное, чем в Иоанне, и все, в своем целом, создавало образ прекрасной, счастливой и гордой своим земным счастьем женщины,— прямой антитезы орлеанской святой подвижницы.

А между тем и в том и в другом образе Ермолова умела заставить зрителя чувствовать католичку средневековья. Эту окраску обеим ролям она давала не четками или крестами, не молитвенными позами и взглядами, а чем-то невидимо связанным с воздействием католического культа на женскую душу. Ее Иоанна идет от католического экстаза, как от *исходной точки* своего служения, только из него черпает свою нечеловеческую власть над миром и событиями, переживает великую душевную драму от привзошедшего и чуждого этому духовному экстазу человеческого чувства. Ее Эстрелья приходит к нему вместо телесной смерти, как к единственному *выходу* для человека ее склада после безвинно искалеченной жизни и разбитого счастья. Кстати, этой же специфически католической окраской Ермолова поразительно ярко определяет и Марию Стюарт и с такой же великой правдивостью отрешается в своей Сафо, Поппее, во всех женщинах языческого мира от всех тех тонких нитей, которые связывают ее христианских женщин всех культов во всех их переживаниях с религиозным началом. О силе и яркости этой черты в русских ролях нечего и говорить: мне не приходилось на русской сцене видеть такого проникновенного выявления религиозности, полуобрядовой, полумистической, радостно-страдальческой и самоисчерпывающей, как у Ермоловой.

Вернемся к Эстрелье.

Опять с первых же репетиций до последнего представления «Звезды Севильи» Ермолова эманирует какими-то неуловимыми выявлениями созревшего в ее творческих глубинах образа. Нет еще ни золотистой окраски волос, ни мавританских зал вокруг этой красавицы и сама артистка — в своем обычном темном репетиционном платье; и опять соломенная кушетка из «дачных» заменяет на репетициях ложе балованной сестры знатного сеньора Таберо Бусто и невесты могучего рыцаря Санчо Ортиса точно так же, как соломенный стул в «Орлеанской деве» заменял камень под домремийским дубом, а в старом закулисье Малого театра как будто поселилось какое-то волшебное существо, которое влияет на все наше настроение, делает нас чутче, нервнее, напряженнее, восприимчивее и благороднее. Дышит женской прелестью, обвивает женской негой и счастьем, и чувствуется, что прекрасная легенда о торжествующей и за торжество гибнущей любви, об упоительной далекой красоте заслоняет своим «волшебным рассказом» личную жизнь каждого и серые ее будни. Так же будет и на спектакле: та же эманация

объединит весь зрительный зал в одно воплощенное напряжение и поработит своей властью жизнь каждого зрителя.

«Завыла буря — и грянул гром», — говорит Санчо Ортис, убивший сознательно, во имя долга (как бы превратно он его ни понимал), брата боготворимой девушки, по повелению короля, мстящего Таберо Бусто за защиту чести сестры от его развратных посягательств.

Таберо Бусто играл А. П. Ленский, короля — Ф. П. Горев, Санчо — я.

Одна сцена стоит перед моей памятью, точно нет тридцати восьми лет, отделяющих ее от настоящей минуты.

Эстрелья ждет своего жениха. Только что она отвергла с гневом и презрением предложения короля. Гордая и своей незапятнанной честью и своей любовью, она вся озарена, как солнечным светом, счастьем ожидаемой встречи. Ни одного темного пятна нет ни на ее настоящем, ни на ее будущем. И полнота счастья светится из ее глаз, звенит в каждом звуке ее голоса, в радостном смехе, полном молодости и любви. Все лицо, все существо Ермоловой — Эстрельи властно заслоняет собой Ермолову — Иоанну.

Выходит процессия с трупом ее убитого брата. За ним ведут Санчо Ортиса.

С неостывшим еще на губах смехом, не понимая, что происходит, глядит остановившимися, но еще не погасшими глазами Ермолова на страшный кортеж. Постепенно в этих глазах проступает ужас смутной догадки, кто убит. И когда открывают лицо ее брата — страшно глядеть на помертвевшее лицо сестры. Она не хочет верить себе. С пересохшими губами, беззвучно шевеля ими, она делает бессознательно несколько шагов назад, точно отталкивая от себя какой-то чудовищный призрак протянутыми вперед, конвульсивно вздрагивающими руками — и с долгим, глухим, но страшным по силе стоном падает на труп.

Гордая и страстная испанка не может уйти только в горе. Есть долг мести за убитого, и этот долг тем сильнее говорит в ней, чем яснее ей становится, что именно она — невинная причина его смерти, что это дело рук короля за ее гордый отказ от позора. Ей надо убедиться в этом, и она спрашивает: «Кто убийца?» Ей отвечают: «Ортис».

Когда на одной из репетиций (мы в то время играли обыкновенно самое большое с десяти-двенадцати и с четвертой-пятой репетиции мы уже репетировали, как у нас говорится, «в нервах и полным тоном»), когда на одной из репетиций раздался раздирающий вопль — второй, после стона над убитым, второй в одной и той же сцене на протяжении двух-трех минут, и то «сценических», я, стоявший с опущенными глазами, невольно их под-

нял, вздрогнув как от электрической искры, и буквально не узнал лица Ермоловой. У нее в жизни небольшие глаза. Но тогда эти глаза точно покрыли все ее лицо. Казалось, что крик шел из этих глаз, что глядели не зрачки их, а все ее лицо, искаженное ужасом, упреком, великим недоумением, за что убито все: и любовь, и вера, и счастье, и жизнь?! И кем?!

Так *играть* нельзя. Когда после этой сцены мы сошлись в уборной и стали говорить о чем-то постороннем, чтобы не касаться того, что слишком значительно и важно (мы всегда так делали), то мне все казалось, что *тут*, в уборной, она играет, а *там*, на сцене, она пережила что-то реальное, действительное, и теперь, по обязанности, по профессии *играет* что-то ненужное и мелкое. У нашего поколения актеров не было привычки ни восторгаться друг другом, ни говорить друг другу приятные вещи по поводу исполнения. Это не было равнодушие. Это вызывалось другим, сложным чувством. Ведь не говорите же вы, когда кто-нибудь в жизни разрыдается по умершем сыне или отце, «как вы хорошо рыдаете», или когда кто-нибудь заразительно, захлебываясь, расхохочется над вами или над собой — «как вы прекрасно смеетесь». Так и мы. Считая свою сценическую жизнь подлинною, действительною жизнью, мы не восхищались, что *живем* этой жизнью. Мы всегда говорили друг с другом о тех сторонах исполнения, при которых эта жизнь недостаточно проникала в нас, звучала тем притворством, которое и в несценической жизни является *игрою*. Поэтому восторги и комплименты друг другу, так расплодившиеся к нашему времени в закулисном мире, у нас определенно были изъяты. Разве за глаза скажешь о том или ином товарище: «Это актер», без эпитета какой? В наших разговорах об исполнении оценку дарования, похвалу за роль заменяла деловитая и всегда очень строгая оценка *степени проникновения исполнителя в сущность создаваемого лица, степени слияния с ним на сцене всем своим существом и степени расширения замысла драматурга до типа, до символа, или до бесконечного разнообразия в выражении отдельных человеческих чувств в связи с лицом, их испытывающим.* Эти требования спасали исполнение трагедии и драмы от условности, комедии — от шаржа, а всех вместе — от сценической лжи, в чем бы она ни проявлялась,— в утрированном опрощении или в такой же приподнятости тона. Как бы мастерски ни играл актер, но если мы говорили «это все нарочно», исполнение для нас утрачивало художественную ценность.

«Звезда Севильи» — яркий шедевр испанской романтики. И этой испанской романтике русская душа русской артистки придавала действительно «всечеловеческое» значение. Такой

театр, где так играют, действительно сливает в одно зал и сцену. И мы сейчас увидим, что и русской бытовой драме и комедии Ермолова умела придавать тот же расширительный смысл, как романтической трагедии. Но как в романтике она силою своего творчества умела одновременно сохранять весь аромат и колорит и самого произведения, и того мира, в котором действуют ею создаваемые образы и лица, и, наконец, колорит настроения и внутреннего подъема драматурга, часто отгадывая то, чего он не досказал, — так в области повседневной, современной и особенно русской жизни она была дочерью своей страны, со всеми ей близкими ее страданиями и радостями.

Ее Негина в «Талантах и поклонниках» молодая актриса, едва пробившаяся на сцену исключительно своим талантом и сразу захватанная «поклонниками», закрученная их грязным водоворотом, чистая душой, даже в своем падении. И, кроме того, эта ермоловская Негина — неподдельная русская девушка того типа, который давал своих воплотительниц в самые разнообразные сферы — и общественной, и политической, и личной, и семейной жизни. Она родная дочь той Домны Пантелевны, которую так гениально создала незабвенная Ольга Осиповна Садовская. Она невеста и любовница того студента-учителя Мелузова, которого с такой проникновенной правдой огромного таланта воплощал собою Михаил Провыч Садовский.

Я не был в труппе, когда готовилась эта пьеса Островского. Но я долго играл в ней с Марией Николаевной, войдя в комедию после покойного Решимова в роли Бакина, одного из «поклонников». До чего я себя ненавидел в этой роли — сказать не могу! И ненавидел я себя за то, что я должен был оскорблять именно то, чему я в жизни только и поклонялся: беззащитную, одинокую, талантливую девушку, избравшую сцену своим жизненным делом. И когда Ермолова — Негина в сцене третьего действия, при помощи своего «любовника», как смело и открыто называет Мелузова великий драматург, выгоняет Бакина, я всеми силами старался скрыть от зрителя то чувство полного удовлетворения, которого совсем не мог испытывать выгоняемый хлыщ. Каюсь, с этой ролью я слиться совсем не сумел. Причиной этого подавляемого удовольствия была исключительно Мария Николаевна. И вот почему. Островский дал актрисе задачу колоссальной трудности. Негина решила для сцены пожертвовать своей любовью. И не только пожертвовать, но пойти на содержание, любя другого. Пойти на самопродажу, лишь бы не бросить сцены, не отказаться от своего творчества, которое ей дороже чести, любви, даже человеческого достоинства, даже уважения к себе, даже гордости.

своею чистотою. И во всей этой грязи остается чище самых чистых, самых беспорочных девушек. Чище самой Иоанны д'Арк, потому что Негина решается на великий грех ради великого духовного запроса, который сильнее ее. От Иоанны такой унизительной жертвы судьба не потребовала для ее несравненно более *великого* душевного устремления. Трагедия, хорошо знакомая русской актрисе и актрисе всего мира,— вспомним рассказ Мопассана об одной demoiselle du Conservatoire, которой парижский клубмен, для своего развлечения, предложил сыграть в жизни роль его законной жены на швейцарском курорте. Рассказ, вызывающий жгучую боль оскорбления за женскую душу и особенно за судьбу молодой актрисы.

Как светла и прекрасна была Ермолова, когда в последнюю ночь своей свободы она властно и гордо впервые отдает себя любимому человеку, простому и бедному учителю. Как велика она была, сознательно обманывая его, не говоря ему о том, что завтра утром она уже станет чужая, проданная и потерянная. Эти милые, светлым смехом сквозь светлые русские женские слезки светящиеся глаза, этот прелестный любовный, чисто русский жест, с которым, обвив одною рукою шею своего любовника, другою, опираясь на его плечо, она прижимает свою головку к его лицу, когда он предлагает Бакину отправиться к двери, чтобы не выйти «посредством окна», эта улыбка, это лукавое торжество, с каким она смотрит на изгоняемого поклонника, вся ее стройная, девически чистая фигура — как все это без лишних слов, без малейшего напряжения разрешает поставленную поэтом задачу!

Правда внутренняя, неоспоримая правда и право женского чувства освящает то, что осуждает суд человеческого лицемерия. Видишь Ермолову в Негиной и веришь, что если бы Негина сказала Мелузову, что завтра она — чужая, что эта ночь — единственный луч в серой, задавленной нищетой и трудом жизни студента-учителя, если бы она с напряжением всей своей воли — и воли глубокой и сознательной — сама не забыла о том, что она сделает с собою завтра, то она сама отняла бы все то, что дарит себе и своему любовнику,— она обесценила бы свой великий и царственный дар вольной, как русский ветер, любви, любви глубокой, любви молодого сердца, свободной от всяких рассудочных счетов и соображений. Без всяких колебаний она берет на одну себя ответственность за свой «обман». Она верит, что ее «любовник» *завтра же* поймет, *почему* она солгала ему *вчера* своим молчанием, поймет и не осудит ее. Она знает своей творческой душой, что за каждый золотник настоящего счастья жизнь заставляет платить пудами горя и мук, и не хочет заваливать этого золотника грудой этих пудов. Она

верит, что в своем долгом и великом, беспросветном труде бедный учитель не раз вспомнит об этой светлой ночи, об этой обманувшей его девушке, и из этого воспоминания родится та радость, которая заплатит ему за годы тяжелой подавленности и одиночества: радость, без которой его труд превысил бы его силы; радость, без которой нельзя же жить человеку.

Да мало ли что говорила правда ермоловской души в единении с правдой поэта! Например, когда уже без Ермоловой — Негиной Мелузов бросает в последнем акте собравшейся компании «поклонников» жгучий упрек: «Между нами и так постоянная дуэль. Я просвещаю, а вы развращаете»,— никому в голову не придет, что ведь и он, ставши ее любовником в эту ночь, без ее «обмана» явился бы только более удачным развратителем, чем собравшиеся кретины или заменивший его Великатов. Имел бы он право бросить этот упрек, если бы она не взяла на себя этого «обмана»? Она назвала его женихом, то-есть человеком, с которым она связывает и свою жизнь и любовь. И когда он взял ее, он брал ее на всю жизнь, а не на один миг. И он чист и прав благодаря ей.

Эта сложная и глубокая коллизия, которая так трудно поддается анализу, разрешается Ермоловой с такой неоспоримостью, с такой простотой и глубиной чувства, при которых отпадают или все вопросы, или всякая возможность иных ответов на них, кроме тех, которые повелительно диктует артистка.

Кого во всей беспощадно обнаженной Островским стае прогнившего насквозь мира, окружающего русский театр, могла полюбить Негина, кроме Мелузова? Никого, отвечает Ермолова, слившаяся с Островским.

Имела ли право талантливая девушка взять у суровой жизни и дать хоть миг счастья и себе и дорогому человеку? Полное, говорит Ермолова всем своим существом, силою своей любви, гордым сознанием своего женского права освещать жизнь.

Должна ли она похоронить свой талант даже ради счастья этого человека? Стоит ли личное счастье счастья творчества? Нет, гордо отвечает талант Ермоловой: призвание выше счастья.

Кто виноват в судьбе русского театра, в падении русской (да и всякой) актрисы, в неизбежности сделок и уступок, в тяжелой жертве всем, что дорого человеку, ради какой-нибудь возможности свободно делать свое большое творческое дело? Строй, отвечает Ермолова своим чистым образом, захватанным грязью и пошлостью, но не загрязненным и не опошленным их прикосновением. Можно ли судить и осуждать русскую (да и всякую) актрису за все, что сделала Негина, как их судили, судят и будут судить? Судите, отвечает Ермолова тем милым смехом презрения и сознания своей высшей правды,

с какими она провожала Бакина. Имеют ли право Смельские служить театру и называться актрисами? Нет, просто и без всякой натяжки или обличения говорит Ермолова — Негина всей своей простотой, верой в свое дело, молитвой ему, если можно так сказать. Говорит своим бесконечно простым, глубоко дорогим обликом, ясностью своих глаз, своею несколько склоненной головкой. А она со Смельскою и дружит, и примеряет шляпки, и болтает, и все что угодно. И даже идет тою же дорогою, как Смельская. Но *всею собою* неумолимо протестует. Неумолимо.

Но все-таки и «обман» и «содержание»... ведь это все можно разве только оправдать, но не признать же? На это Ермолова — Негина... просто плачет: «Да, но делать нечего».

Вы видите, что я не описываю, *как* Мария Николаевна Ермолова играла роль Негиной. Я за это не брался. Я только говорю, *что* она дала собою. Каким путем? Путем полного растворения себя в роли и роли в себе. Есть ли что-нибудь общее в этих трех лицах — Иоанны, Эстрельи и Саши Негиной? Ничего! А они сделаны из одного и того же духа и тела, таинством внутреннего, а не внешнего перерождения. Не внешнего, я на этом настаиваю, а вместе с тем изменялась просветами этого внутреннего озарения даже внешность артистки.

Вл. И. Немирович-Данченко как-то сказал мне, что его поразило применение евангельского изречения о зерне, которое не даст колоса, если само не умрет, к делу творчества. Так и роль. Авторский вымысел должен умереть, раствориться в душе артиста и воскреснуть из него в виде нового растения. Как нельзя более, это глубокое сопоставление характеризует созидательные творческие силы ермоловской художественной природы. Зерна, попадавшие в ее таинственную лабораторию, давали ростки невероятной красоты и богатства. И эти колосья образовали целую ниву. И какое разнообразие этих колосьев!

Вот настоящая, непроходимая дура вырастает из той же почвы, которая дала богом вдохновенную Деву, пламенную в счастье и горе звезду Севильи, могучую своей волей и правдой русскую девушку-артистку.

Купавина Ермоловой — один из немногих бриллиантов русской комедии. Это такая же урожденная овечка, как Е. К. Лешковская рядом с нею — несомненный и подлинный волчонок. Их сцену вдвоем во втором действии «Волков и овец» нельзя не рассматривать как образец сценического мастерства самой высокой пробы. Минутами казалось, что сквозь оба красивые женские лица проступают звериные лики. Что одна лязгнет молодыми острыми зубами — и головка другой беспомощно повиснет на перекушенной шее. В сцене Беркутова с Купавиной

в четвертом действии этой пьесы Ермолова давала всю гамму специфически дамской, бабьей глупости. Не было полуштриха, который не вырастал бы в мотив для целой большой комедии. Начиная с белыми нитками шитой притворной обиды на человека, в которого она влюблена именно так, как влюбляются петые дуры, и до момента, когда она, слегка разинув рот и подняв брови, слушает с неподдельным ужасом ловкие фразы мошенника высшего полета о том, как запутаны ее дела; и дальше, от момента, когда она, ожидая от него объяснения в любви, получает от него совет выйти за Мурзавецкого и еле бормочет всякие бессмыслицы, буквально теряя всякое представление о том, что с нею делают, и кончая последними словами сцены «благодарю вас», — настоящая мировая трагическая актриса, приучившая публику волноваться при одном своем появлении на сцене, перерождалась в совершенную овцу, которую, к ее полному недоумению, ворочают и стригут, как угодно. А ее «благодарю вас», произносимое с каким-то облегчением, и ее уход со сцены вместе с Беркутовым невольно вызывали представление о той же овце, наголо остриженной и опрометью кинувшейся бежать, куда глаза глядят. И все это без тени желания смешить, без какого бы то ни было подчеркивания, все просто до гениальности. Никакой *внешней* перемены в гриме, в голосе, в манере себя держать, ничего, кроме внутреннего слияния с дурой. У Марии Николаевны была характерная привычка на сцене склонять несколько голову направо. И эта особенность не покидала ее ни в Иоанне, ни в Эстрелье, ни в Негиной, ни в Купавиной, нигде. И лучше всего подтверждает все, сказанное мною, об отражении внутреннего перевоплощения на ее видимости то, что в каждой из этих ролей этот склон шеи и головы совершенно одинаковый везде, в связи со всем выражением ее лица, глаз, всего существа, оттенял совершенно различные, даже противоположные черты: в Иоанне — ее голубиную кротость и чистоту; в Эстрелье — негу и упоение ожидаемым счастьем; в Негиной — какую-то особенную, чисто русскую, полунасмешливую нежность; в Купавиной — все ее овечьи свойства слепой доверчивости и тупой покорности. То же было и с ее лицом: она, так сказать, гримировала его не снаружи, а изнутри, рядом «волшебных изменений» не лица, а души. Она была и в этой роли дурочки так же обаятельна и красива, как всегда, но она точно глубоко-глубоко прятала все, чем и сверкала и сама горела в своих обычных ролях, и из неисчерпаемых складов своего богатого внутреннего мира достала только то, над чем сама привыкла смеяться в душе. Но вместо того, чтобы над этим смеяться самой, она заставила смеяться других силою великой правды созданного лица.

Здесь нельзя не остановиться на одном интересном явлении. Несомненно, эта роль не вылилась у нее свободно. Хотя каждое ее создание всегда сопровождалось огромным художественным трудом, трудом «кабинетным», как от нас требовал театр того времени, прежде чем его результаты мы выносили на сцену (даже на репетиции, не говоря уже о спектаклях), но именно эта роль должна была потребовать от нее еще огромной ломки кардинальных душевных настроений, что тяжелее всякого труда. И ни одного намека на размеры этой работы не сказалось на ее исполнении. Не было видно ни одного шва, ни одной белой нитки: выносилось впечатление, что роль вылилась так же легко, как роли, волновавшие ее до глубины души, близкие и дорогие ее мысли и чувству.

Переходя к последней роли, которую я выбрал из нескольких сотен ее ролей, к роли царицы Тамары в моей легенде из прошлого Грузии — «Измена», я должен несколько подробнее, чем говорил вначале, дополнить мотивы, почему я на этой роли не мог не остановиться, если хотел, хотя бы этими приемами беглого очертания отрывочных бликов, осветить некоторые (далеко не все) стороны существа, деятельности и значения великой артистки.

Художественная работа Ермоловой вся прошла на почве глубокой любви к свободе. Не одним своим поэтическим величием влекла ее, да и всех нас, к себе романтическая драма Шекспира, Шиллера, де Вега, Гете, Гюго; не одним гением Пушкина, Лермонтова, Грибоедова, Островского жили мы в величайших произведениях русских поэтов и реалистов.

Их призывы к высшей свободе человечества, их обоготворение человеческого достоинства, их вера в грядущее царство правды и торжества ее, их ненависть ко всякому гнету насилия и пошлости над человеческой совестью, правом, разумом и волей, и народов, и отдельных лиц волновали нас так же глубоко и искренне, как художественная мощь и творческий гений великих писателей.

Трагедия исторической судьбы Грузии, пережившей тысячелетний гнет, забытой миром, отдаленным от нее необъятными пространствами и грозными силами, остановившими Восток в его культурном росте и отбросившими его далеко назад от общего поступательного движения западной мысли; борьба Грузии за христианство не только как за свою веру, но как за символ своего освобождения, и борьба поистине героическая и по несоизмеримости боровшихся сил и по одиночеству единственной страны во всей Азии, которая умела в этой борьбе одного против тысяч сохранить свою политическую самостоятельность вместе со своей верой ценою буквально потоков

крови, беспрерывно лившейся 1200 лет в борьбе с порабощающим и грозным исламом,— эта трагедия и эта борьба почти не были известны России, разве только понаслышке. Пять-шесть окраинных губерний и областей русской империи, еще сто лет назад составлявшие царство, воспеты русской поэзией, как изумительный по красоте природы фон, на котором разыгрывались — и то изредка — те или другие русские романы. Героический в своем прошлом, богатый своим бытовым укладом народ большею частью освещался или очень односторонне или очень небрежно, а в лучшем случае был только вторым планом картины, а не ее содержанием. Ключевский метко определяет судьбу сторожевой службы: она неблагодарна и скоро забывается. Грузия эту судьбу испытала в полной мере.

Здесь не место говорить о забвении литературном, не говоря уже о политическом. Но я должен здесь напомнить, что для так называемой широкой публики, даже интеллигентской, не говоря о народной, представление о Грузии благодаря бесчисленным сценическим шутам сводилось к представлению о «восточных человеках», без различия национальностей, с их сочиненным ломаным языком, на котором, к великой потехе гогочущего зала, всякие рассказчики из всякого «быта» болтали измышленные их же бездарными головами всякие пошлости. Невежество в отношении Грузии даже так называемых «культурных» слоев общества превосходило всякую меру. Я помню, как одна барыня-москвичка, жена видного инженера, кончившая гимназию и даже какие-то курсы, спросила у меня с самым наивным видом, узнав, что я грузин: «Ах, вы, значит, Магомет?» (так и сказала Магомет, а не магометанин). И по выражению ее лица я ясно видел, что она меня сочла самым гнусным ренегатом, когда я ей сказал, что я такой же Магомет, как и Будда. И из деликатности сделала вид, будто поверила, когда я ей сообщил, что грузины были христианами за 400 лет до крещения Руси и что грузины той же греческой веры, как и она сама.

Вот перед какой публикой предстала моя «Измена» в 1903 году с Ермоловой в роли царицы Тамары.

Я пишу не свои воспоминания, и если заговорил здесь об «Измене», то только потому, что Ермолова в ней развернула во всей мощи и силе и свою художественную и свою общественную сущность. Это был уже тридцать третий год ее непрерывного подвижничества, ее вдохновенного служения всеми своими нервами, всеми своими мыслями и чувствами русской сцене. Через три-четыре года она должна была взять годовой отпуск, чтобы хоть немного восстановить свои силы. За это время она более пятидесяти раз сыграла «Измену» и в этой

пьесе на год простилась с публикой. Не будет с моей стороны авторским самомнением сказать, что Тамара в «Измене» был последний крупный героический образ, созданный ею: в дальнейшем, последние пятнадцать лет, она осталась той же великой художницей, какою была, но в ролях иных тонов и иных возрастов. За первые тридцать пять лет своей работы она пережила такое напряжение своего трепетного и нервного творчества, что физические ее силы перестали удовлетворять ее собственную неумолимую требовательность к себе. Судьба сохранила и, бог даст, надолго еще сохранит Малому театру ее дивный талант, ее великую, исключительную, духовную силу высшего претворения в создаваемое лицо, но уже в иной области. Мы видим Ермолову в новых созданиях, отмеченных тою же проникновенностью,— в Кручининой («Без вины виноватые»), в царице Марфе («Самозванец и Шуйский»), в княжне («Холопы» Гнедича), в королеве Анне («Стакан воды» Скриба), в целом ряде других ролей, и в них она стоит на той же вершине творчества, на какой была в молодости. Она до могилы будет маяком русского искусства. Но свою историческую роль, и художественную и общественную, она сыграла именно в первые две трети своей артистической жизни и во всем ослепительном блеске выявила эти обе стороны в последний раз в «Измене». Вот почему я искренне жалею, что эти строки приходится писать не только актеру Южину, но автору Сумбатову. Мне было бы легче писать об этом неподражаемом создании Марии Николаевны, будь я только Южиным, ставившим с нею эту пьесу и потом игравшим с нею. Постараюсь быть в качестве Сумбатова совершенно объективным, постараюсь забыть, что пьеса написана мною, и попрошу читателя постараться о том же. Но прежде еще несколько слов.

Героическая сторона пьесы вся построена на бытовом фоне. То исключительное, что делают действующие в ней лица, имеет своим источником их личные свойства, их чисто человеческие, индивидуальные и национальные черты, их кровную связь со своим народом, с его характером, с теми требованиями, которые к ним предъявляет и сам народ, и его судьба, и переживаемая им борьба, и вся его жизнь в эту длительную эпоху. В основе замысла «Измены» лежит отмеченное всем прошлым стремление маленькой Грузии слиться с мировой жизнью тех стран, которые там, на западе, веками строили всечеловеческую культуру. Пусть это стремление было чисто инстинктивным, мало осознанным и еще меньше формулированным в определенные положения и лозунги. Пусть оно все выражалось только в страстной жажде свободы. Все же это стремление совпадало с работой всего культурного мира на протяжении веков и особенно тесно



Е. К. Лешковская



Е. К. Лешковская — Осоргина

„Ночной туман“ Сумбатова

сливалось с историческим моментом, переживаемым русским сознанием в эпоху появления пьесы.

Все эти элементы пьесы были освещены гениальным исполнением Ермоловой в центральной роли *.

Опять-таки даже не с первой репетиции, а с вечера, когда Мария Николаевна прослушала пьесу, было видно, что она вся вошла в ее душу, вся, со всеми своими и общими и чисто национальными гранями.

Не мудрено, что Ермолову при этом чтении охватили те чувства, близкие всем сильным и страстным душам всех национальностей, которыми живет героиня пьесы,— жажда свободы своей страны, готовность ради нее на великие жертвы, вплоть до осквернения своей души, до отречения от всех человеческих чувств, даже от материнского чувства, даже от веры в своего бога, веры, которая в те времена стояла надо всем остальным духовным миром человека. Не мудрено, что гениальная дочь России, страны, которая уже целый век переживала в лице лучших своих детей, без различия партий и классов, стихийное стремление к освобождению от векового произвола, от омертвевших форм своего строя, не мудрено, что эта дочь — Ермолова — не могла не найти и нашла крепкие нити, связывающие прошлое микроскопической Грузии с настоящим необъятной России. В этом выразилась вся неразрывная связь великого художника с жизнью, та связь, которой требовал от актера Шекспир в «Гамлете» и которая сказалась в доминирующем настроении всей наиболее ценной части художественного мира России той эпохи.

Не мудрено и то, что вся психология роли, вся смена настроений героини под влиянием отдельных событий фабулы были для великой артистки открытой книгой, в которой для нее не было ни одной загадочной строки.

Но и до сих пор для меня, хорошо знающего склад грузинки, особенности ее внутреннего мира и внешних форм его выявления, до сих пор для меня загадка, какой тайной Ермолова, никогда не жившая в Грузии, вся славянка до конца ногтей, сумела стать подлинной грузинкой в своей Тамаре? Только именно грузинка умеет каким-то особенным, изгибающимся движением стана точно слиться с тем, кого она к себе приближает. Только у грузинок-матерей мне случалось наблюдать в обращениях к сыну эту смесь величия матери и покорности женщины. А эта прирожденная, утонченная грация, которую грузинка впитала в свою кровь из глубины старой Азии, грация, полная загадочности и вызывающая большую тревогу при мысли о том, что под нею скрывается. И эта пластичная мягкость жеста, сглаживающая внутреннюю страстность каждого

движения. И опять тот же, чисто ермоловский склон головы и шеи, но каким-то чудом превращенный в прием, свойственный именно грузинской женщине, внимательно вглядываться во все, что вокруг нее происходит, прием, выработанный веками настороженной жизни, окруженной постоянной тревогой за все, что дорого и близко: за веру, которой грозит насильственная перемена, за семью, которую может сменить гарем, за свою любовь, честь, достоинство, за участь своих отцов, братьев, возлюбленных, сыновей, дочерей, за свой дом, за каждый кусок хлеба. Наконец, этот молитвенный экстаз совершенно особого характера, охватывающий только женщин угнетенных религий, этот экстаз, не похожий ни на мистический фанатизм католички, полной страстной любви ко Христу, ни на смиренную и покорную преданность божьей воле русской женщины.

Все эти отдельные стороны роли запали в творческую глубину Ермоловой и отливались огнем ее гения в сплавы одинаково драгоценных и по составу и по великой гармонии форм.

Вот она извивается у ног Солеймана из последних сил, надорванных нестерпимым унижением и своим и своего народа, лжет и льстит, доносит и клевещет, лишь бы усыпить проницательность тирана, выиграть время, пока не объединится ее народ в великом порыве. Вот она, как ударами хлыста, бичует насмешками опустившегося, развратного ренегата, лишь бы пробудить в нем былого воина за честь и свободу своей страны. Вот она с неумолимой жестокостью вырывает у него боготворимую им дочь, единственное его спасение от презрения к себе, единственную связь с его доблестным прошлым, и готовит ей судьбу шахской наложницы, лишь бы пробудить старого льва хотя этим страданием к восстанию за попранную правду. Вот она сидит в ночь воскресения христова и с тоской говорит под звуки сладострастной музыки, которою она же должна усыплять Солеймана рядом с его наложницей: «Двадцатая пасха такая!» Все эти отдельные моменты первого акта сливаются в великую гармонию целого образа, насквозь пропитанного бытовой, исторической и психологической правдой в исполнении великого художника. Все переходы из настроения в настроение, от одного порыва к другому до того плавны и естественны, до того искренни и глубоки, что нет возможности даже мне, автору, уловить, где кончается мое и начинается ее создание. Больше того, мне иногда, в увлечении ее исполнением, определенно начинало казаться, что слова, которые она произносит, принадлежат ей, а не мне. Я обращался к рукописи и видел, что она не изменила ни одной фразы, ни одного оборота.

Вот коротенькая сцена второго акта: старик Глаха, изуми-

тельно воплощенный А. П. Ленским, приводит к ней двух юношей, из которых один — ее сын. Не сводя горящих глаз именно с него, Ермолова протяжно, еле слышно спрашивает:

— Который?

Но она уже узнала его, хотя не видала его двадцать лет, хотя из годовалого ребенка он уже стал мужчиной. И когда Ленский отвечал ей, глядя на нее единственным, уцелевшим после боев за родину глазом:

— Тот, на кого ты глядишь, — то в этом обмене двух исключительных художников коротенькими репликами полностью отражалось все, что оба героя пьесы пережили в прошлом и чего они ждут от будущего.

Года через три-четыре Сарра Бернар, сын которой вместе с Бинштоком перевел «Измену» для матери, разговаривая со мною о пьесе, сказала мне, что вопроса «Lequel?»[1] недостаточно, что надо еще несколько фраз для передачи всего, что заключается в этом моменте.

«Peut-être, madame, — ответил я совершенно невольно, — mais pour m-me Ermolow, qui a créé ce rôle à Moscou, ce seul mot etait tout-à-fait suffisant»[2].

Лепка роли идет все выше. В третьем действии Ермолова сбрасывает с себя личину, которая, как казалось в начале пьесы, почти срослась с нею, и в неудержимом порыве открывает ренегату Отар-бегу, бывшему соратнику ее убитого Солейманом мужа — царя Грузии, все свои планы, весь путь, которым она шла к их осуществлению, рисует ему бедствия родины, зовет его загладить позор измены восстанием на ее спасение. Те, кто уцелел к нашим дням, при чтении этих строк вспомнят ту бурю страстной любви к свободе, которая охватила и Ермолову, и весь зал, и все закулисье Малого театра в вечер первого представления, да и всех остальных. Каждое слово Ермоловой жгло душу. Тихо, с каким-то окаменелым лицом она говорила о прошлом. Неизбывным и неутешным, уже — позволено будет так сказать — кристаллизированным в вечность горем звучал ее мерный, отрывистый рассказ о пережитом, о потоках крови, пролитой насилием, о бесчисленных жертвах, о погибшей навеки красоте жизни. И когда от этого рассказа она переходила к пламенному призыву: «Подними свой могучий меч. Это не я, не сын мой зовем тебя. Тебя зовет твой народ, его сердце, истекшее чистою кровью»,— никто, как Ермолова, не мог, да и вряд ли

---

[1] «Который?» — *Прим. ред.*

[2] «Возможно, сударыня, но для Ермоловой, создавшей эту роль в Москве, этого единственного слова было вполне достаточно». — *Прим. ред.*

смог когда-нибудь так уйти в мир чистого самоотречения, так заставить поверить всех, что не личным, а чем-то высшим и священным спасется человечество.

Вы видите здесь опять то свойство ее гения — расширять до всечеловеческих размеров субъективные и национальные, бытовые и исторические переживания. И все же, совершенно не думая о своей внешности, о жестах, о тонах, увлеченная только положением и внутренней жизнью своей роли, она ни на один миг не становилась вне того образа, который она создала, она продолжала быть и грузинкой и царицей. Ермолова — Тамара ничем не сливалась с Ермоловой — Иоанной, Ермоловой — Эстрельей, с какой бы то ни было Ермоловой героических ролей, и, только избавившись от непосредственной ее власти над душою, зритель сознавал, что один и тот же художник из себя самого лепил ряд разнообразных индивидуальных людей, разве что схожих друг с другом *чертами* лица или *тембром* голоса.

Сила ермоловского трагизма доходила до высочайшей точки в развязке пьесы. Она узнает в предателе своего сына. Он «погасил солнце перед его восходом». Он «бросил отчизну в беспросветную ночь». Из-за него погибают и бог, и свобода, и честь ее народа. Он должен был взорвать неприступную крепость Солеймана — Метех — и изменил.

И вот когда Ермолова, со всей силой беспредельного горя, безысходного отчаяния, убитая, обессиленная, посылает сына умереть с теми, кого убила измена, раздается взрыв, крепость взлетает на воздух, взорванная старым крестьянином. Ермолова забывает все, только что пережитое: свобода! ее земля спасена, и ее лицо озаряется таким великим счастьем, ее голос в словах «Анания! Благослови тебя бог!» звучит таким невыразимым блаженством, таким победным торжеством, перед которыми мелкими и ничтожными кажутся и скорбь матери, и позор ее сына, и все ее ужасное прошлое. Мгновенность этого перехода от глубины муки к вершине счастья нельзя никак сыграть. Только став всецело, безраздельно тою, кто пережил такой момент в жизни, только отдав свою душу без остатка одному делу, как Тамара отдала ее делу освобождения своего народа, только тогда можно дать то, что давала Ермолова в этот момент. Та «радость страдания», о которой я говорил в начале этой статьи, как об отличительной черте ермоловского творчества, может быть, нигде не выражалась с такою стихийною силою, как в этой сцене. И, право, во мне сейчас, в этом выводе, говорит вовсе не полнота авторского удовлетворения: я уже давно пережил счастливую пору таких переживаний. Я просто суммирую свои воспоминания и подвожу

им итог скорее с осторожностью критика, чем с увлечением художника.

Статья моя — неполна и отрывиста. Писать мне пришлось ее урывками, на протяжении долгого времени. Уйти целиком в разбор художественной жизни и творческой работы Марии Николаевны мне было невозможно по многим причинам. Да вряд ли бы это и было мне по силам — я не аналитик по всему своему складу. Считая Ермолову высшим выразителем идеи и смысла того театра, в который я лично верю, как в нечто вечное и незыблемое, я не мог писать только о ней одной, обособив ее индивидуальность от всего окружавшего ее, от всего, на чем отразилась она и что отразилось на ней. Пусть все это меня оправдает в глазах серьезных теоретиков театра и пусть моя статья послужит им одним из материалов, которые войдут в их научные работы. Менее всего я думал в этой статье о панегирике Ермоловой: ни она, ни символизируемый ею актер нашей эпохи в нем не нуждаются.

Мне остается сказать очень немного о великой артистке в связи с теми отдельными ролями, которые она создала в огромном количестве: ее творчество приводит к очень важным общим выводам.

Талант Ермоловой исключителен по силе, по нерву, по великой шлифовке. Это талант, в котором отразились и нашли мощное выражение все элементы театра — его художественная и его общественная стороны. Это талант глубоко жизненный, величаво правдивый, не знающий ни показной блестящей лжи, ни скрытой внутренней фальши, как многие таланты и таланты несомненные, но для которых недоступна та мука искания какой-то самой подлинной истины, далеко-далеко запрятанной под всякими наслоениями. Все таланты чуют эту истину, но не у всех хватает терпения, мужества и самоотречения до нее дорыться.

Но Ермолова — не единственный талант на русской сцене последнего полувека: были и есть, правда, единичные, правда, иных форм и направлений, иных творческих приемов и иных художественных достижений — таланты, равные Ермоловой, если не по силе сценических переживаний, то по их глубине, по их правдивости, по их блеску и яркости, по их тонкости и изяществу, по их огромному общественному и культурному значению.

Но в облике Ермоловой есть одна великая особенность, развитая до такой степени, которая ставит ее особняком не только от ее современников русских и иностранных, но и от ее предшественников. Эта особенность и поставила Ермолову впереди других. Эта особенность придала исключительное значение ее великому таланту.

Она выразилась в совершенно стихийном, не зависящем от сознательной воли самой артистки преобладании ее творчества над ее личною жизнью. Надо сказать просто, отчетливо: Ермолова живет только чужой жизнью, только на сцене. У себя дома, где угодно, вне сцены Ермолова точно спешит пройти мимо всего, точно досадует на то, что нужно что-то сказать, что-то сделать. Ей бы хотелось вне сцены только мечтать о сцене, или только грезить сценическими образами или, наконец, углубляться в то, что рано или поздно отразится на ее сценических созданиях, — в бога, в глубокие запросы человеческого сердца, в вечные и неразрешимые проблемы. Она их находит повсюду. Мария Николаевна — историческая личность, и я вправе говорить о ней без стеснения: я свыше сорока лет близко знаю ее, но я не могу определить, какая она в жизни жена, мать, сестра, хозяйка, общественная работница, даже товарищ по делу. Если бы кто-нибудь хотел написать роман или драму из ее жизни, он непременно остановился бы перед ее изучением: она ничего ему не показала бы не потому, что не захотела бы, а потому...

Потому, что ее настоящая жизнь — не в Ермоловой, а в том, во что перерождается духом Ермолова в своих величавых сценических созданиях.

И в силу этой особенности у нее нет неудачных спектаклей. Она не зависит от вдохновения. Раз она взялась за роль, роль ею всецело завладела. Она может чувствовать себя больною — ее голос будет глуше, ее жесты будут носить характер утомления, но будьте уверены, что это будет *сама* Иоанна, *сама* Негина, Клерхен, Кручинина, Демурина, кто угодно — утомленные и нездоровые, но именно они, и только они.

Самая последняя ее роль — королевы Маргариты в «Ричарде III» — дает яркую иллюстрацию этому свойству Марии Николаевны. Маргарита — сплошной стон погибающей гордой силы, скованной судьбой по рукам и ногам. Она живет проклятием судьбе и людям, и все ее речи, по словам Шекспира, «поднимают волосы на голове».

Трудные условия трех первых зим революции отразились на физических силах Марии Николаевны. Она, несомненно, ослабела, но только исключительно по внешней силе звука. И *ни в чем больше*. Я не могу, играя с нею Ричарда, бог знает который раз, не испытывать во втором акте чувства жути, того чувства, которое невольно заставляет это чудовище почти искренне говорить после ее ухода:

> Клянусь владычицей, не в силах я
> Ее винить. Она страдала много....

Сама Мария Николаевна определенно не видит, — я это утверждаю, — как она невольно перерождается в ту Маргариту, которую она сама вырастила в себе из зерна Шекспира. Она просто отбросила ту шелуху, которой было окутано это зерно, шелуху злодейки и честолюбивой развратницы в молодости, злобной ведьмы в старости, и дает потрясающую трагедию падшей власти, полной неудержимого и неутомимого стремления к ее возврату, несокрушимого величия в своем падении. Вся она невольно напоминает мне коршуна, которого я как-то подстрелил на охоте: то же обессиленное, но полное хищного величия стремление взлететь на пробитых крыльях, те же глаза, горящие непримиримой ненавистью. И это — та же Ермолова, которая накануне играла королеву Анну в «Стакане воды», — безвольную и хилую духом куклу на троне.

То, что называется вдохновением, у Ермоловой выражается не в отдельных порывах, а в длительном процессе какого-то — не нахожу другого слова — химического сплава с ролью. И это потому, что жизнь Ермоловой — в ее творчестве.

Такие пятьдесят лет, какие дала Ермолова театру, — лучшее возражение на все злобные нападки на то, что называют старым театром те, кто не может создать никакого нового.

Ее надо сберечь, как светлый маяк, к которому будут держать путь все молодые силы будущего, все те, кому судьба назначит восстановить великое художественное, общественное и духовное значение русского актера.

БЕЛИНСКИЙ И ТЕАТР*

1923 год

У театра и его артистов, как у книги, своя судьба. Как бы ни смотреть на театр, все-таки необходимо установить одно его коренное свойство — его мимолетность. Не будем сейчас останавливаться на доказательствах того, что сценическое искусство — одно из сложнейших искусств и требует от своих художников необычайного напряжения творческих сил: если живописец, скульптор, кто угодно из художников берется за осуществление зародившихся в его душе образов в форме статуи или картины, то он в качестве материала своего произведения имеет глину, мрамор, холст, краски — все то, что *вне* его, что послушно его воле безусловно, как неодушевленный объект ее проявлений. Актеру надо творить из *себя самого:* он сам, как человек, во всей полноте своих физических и духовных возможностей, свойств и переживаний, является и художником, и материалом, и скульптором, и мрамором, и живописцем, и красками. Но эта трудность слияния в одно творца и творения, трудность, которая при своем преодолении дает в конечном результате высочайшие достижения, есть одновременно, по неизменным законам жизни, и подлинная причина той мимолетности, о которой я говорил. Актер сыграл сегодня, и, сойдя со сцены, он остается только воспоминанием. Картина и статуя сохраняют на века замысел и творчество их создателя. Живой материал актера, то-есть он сам в художественном претворении себя самим собою, беспощадно уничтожает свое создание в момент, когда он возвращает себе... самого себя. Судьба всего живого. Остается для будущего только отражение созданного на душе зрителя. Но и зритель — лишь живой, более или менее восприимчивый экран, также не способный зафиксировать творение артиста. Как бы он ни был потрясен или захвачен актером, как глубоко ни было бы воспринятое им

впечатление, он *бессилен* его не только воспроизвести, не только фиксировать в чем-нибудь неумирающем, но и сохранить в себе самом надолго его отражение: оно бледнеет и вянет с каждым днем.

Безграничная благодарность театра принадлежит тем, кто найдет в себе силы не только отразить в своей душе образ, созданный актером, во всей его полноте и всесторонности, но своим личным творчеством сумеет передать будущему то, что дал ему актер. Гений Белинского равен гению Мочалова по могучей силе впечатления. При чтении знаменитой статьи Виссариона Григорьевича перед вами вырастает Мочалов — Гамлет во весь свой гигантский рост. Он живой. Он играет перед каждым, кто читает эту дивную поэму его творчества, созданную Белинским с тою же силою, с тем же гением, с каким Мочалов творил из себя своего Гамлета.

Только творческая душа могла так передать творческое создание актера. Если бы каждая эпоха театра имела такого критика, много великих сценических моментов не умерло бы навеки для следующих за ними поколений. Я совершенно искренно должен сознаться, что Мочалов в статье Белинского лично для меня так же жив и памятен, как памятны мне те великие художники сцены, которых я видел сам. Такое впечатление может сделать только тот художественный критик, в душе которого живет подлинное собственное творчество равной силы с творчеством артиста. Белинский, так сказать, сам играл Гамлета вместе с Мочаловым, духовно сливался с ним в каждом моменте его глубочайших переживаний и любил в нем полное, совершенное созвучие со всем тем, чем жил он сам.

Путем этой великой любви и гениального проникновения гением художника Белинский, как никто другой, понял смысл и значение самого театра для современного общества данной эпохи, и понял в то время, когда театр был местом если не всегда забавы, то, в лучшем случае, легкого развлечения, поверхностных впечатлений, вызывавших или легкие же слезы, или беспечный смех. Любя измученную, принесенную в жертву искусству душу артиста, Белинский полюбил и то дело, которое творилось теми подлинными художниками сцены, для которых жить жизнью изображаемого на сцене лица значило отдавать этой жизни и все свое существо во всей полноте. Только таких артистов и признавал Белинский, только им и отдавал себя как человека, с тою же полнотой, с тем же богатством всего подлинно «человеческого», каким обладала его гениальная, вечно мятущаяся, вечно рвавшаяся ввысь душа. Непреклонно суров был великий критик ко всему, что не имело

права прикасаться к делу сцены. Он требовал «могучего, страшного художника» и этим требованием на небывалую высоту ставил не только идеологию, но и самое дело театра.

Счастлив артист, нашедший такого критика. Счастлив театр, к которому такой его верховный судья и ценитель предъявляет такие требования. Много ненужных, поносных для театра явлений не имело бы места при Белинском. Но и многое, чем велики всякие эпохи подлинного творчества, не проходило бы так бесследно, как это зачастую проходит, если бы на страже театра стояли люди пусть не равного Белинскому гения, но твердо идущие по указанному им пути.

Всякие речи побледнеют перед силой его подлинных слов. Ему не надо панегиристов. Пусть Белинский сам говорит за себя. Я прошу вашего разрешения прочесть вам отрывки из его описания, как творил Мочалов Гамлета, и вы сами доскажете все, чего я не договорил в своем слове [1].

---

[1] Далее оратор прочел отрывки из статьи Белинского об игре Мочалова в роли Гамлета (Прим. ред. сборника «Венок Белинскому»).

О ГОСУДАРСТВЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ МУЗЕЕ имени А. А. БАХРУШИНА*

1924 год

Музей имени А. А. Бахрушина — одно из очень ценных наследий прошлого, сбереженного для будущего заботливым вниманием Наркомпроса.

Этот музей имеет большое значение для русской театральной жизни, которая много десятков лет творится в Москве. Именно за Москвой надо признать роль той химической лаборатории, в тиглях и ретортах которой вырабатываются главнейшие элементы театрального дела, продукты всевозможных соединений и разложений, и из этих выработанных крупнейшими силами русской сцены главных ингредиентов уже в дальнейшем процессе образуются разные их препараты и производственные образования.

Громадное значение для дальнейшей работы театра имеет сбережение прошлых сценических опытов и достижений, даже ошибок и неудач — словом, всего того, что во всех отраслях — и не одного художественного, а всех творческих трудов человечества — сопровождает вечное движение по пути покорения человеку духовной и материальной природы. Такое же значение и для той же цели имеет сохранение тех приемов, какие применялись в этом непрерывном процессе искания материальных орудий, которыми пользовались в своей работе искатели, наконец, всего, что связано с личностью тех, кто посвятил себя этому делу.

Очень часто, и особенно в театральном деле, так еще недавно добившемся признания за собой значения важного культурно-просветительного органа жизни, такие собрания, как бы их ни называли — архивами, музеями, хоть бы кунсткамерами или еще как-нибудь иначе, — составляются тогда,

когда то дело, которому они служат, уже заняло определенное и видное место. До того богатый материал в лучшем случае образует не систематизированные или просто неразобранные склады, как мы видим, например, в большинстве ценнейших материалов бывшей московской конторы императорских театров, или же он рассеян и разбросан по разным рукам и разным местам, вплоть до Сухаревского или какого-либо иного рынка. Наступает момент, когда то или другое дело получает общественное признание или просто входит в моду, и начинается запоздалая погоня за всем, что с ним связано. Образуются отдельные частные коллекции, зачастую так же мало доступные, как в былое время богатые частные библиотеки. Но все же это работа последующая в более или менее отдаленном будущем.

Если не вполне, то отчасти Театральный музей имени А. А. Бахрушина избег этой участи. В нескольких строках очертив процесс его составления, мы увидим, что основание ему положено гораздо раньше дня его официального открытия — и то уже состоявшегося тридцать лет назад.

На моей памяти молодой человек лет двадцати-двадцати трех, страстный поклонник Малого театра и постоянный его посетитель, вошел в тесные сношения с членами его труппы. Редко любое собрание в квартирах артистов Малого театра не видело в числе гостей Алексея Александровича. И через несколько месяцев после первого знакомства с ним каждый из нас замечал, что он одержим манией собирания портретов, набросков, черновых и всяких писем, всяких предметов, относившихся к артистической и частной жизни и к театру вообще, а к Малому в особенности. Впрочем, его частые поездки в бывш. Петербург, по доходившим до нас сведениям, имели большую связь с его «коллекционерными» увлечениями — так почти все и объясняли его постоянные заботы о получении всех фотографий как современных, так и ушедших уже артистов, его постоянные поиски у всяких антиквариев, букинистов и всякого рода старьевщиков гравюр, вещей, книг, рукописей, даже тряпок — всего, лишь бы предмет имел отношение к прошлому или настоящему театра.

Одна черта этого увлечения относилась всеми нами не столько к его страсти коллекционера, сколько к его складу записного театрала, — это его необыкновенный интерес ко всему, что имело связь с нашей личной и театральной жизнью. Большинство артистов живет настоящим днем — таково свойство самого дела сцены — и очень легко относится ко всем тем будущим памятникам их дела или их личной

жизни, которые накопляются каждый день. Все эти фотографии, письма и записки, лирические и шуточные стихотворения, наброски, костюмы, рисунки, гримы — весь отстой живой и нервной театральной жизни мало для кого имеет значение будущего исторического источника, обрисовывающего эпоху и ее людей. Эти вещи, пока они не стали достоянием довольно далекого прошлого, нужны и интересны только для текущего дня и теряют всякий смысл в глазах артиста завтра, если они ему не нужны опять завтра же. Поэтому, подписывая свои фотографии, передавая сыгранные роли или полученные от товарищей записки, даря разные сувениры бенефисов, начиная от ценных листьев бенефисных венков и кончая башмачками балерины, записывая свои автографы в его альбомы и т. д., мы были вполне убеждены, что этими вещицами мы удовлетворяем его как страстного театрала, как большого друга нашей артистической семьи. Много времени прошло до того, когда вдруг некоторые из нас, посещая его дом, стали замечать, что этот накопляемый им с такой неутомимой любовью материал с такой же любовью, с громадным пониманием дела, с трогательной заботливостью классифицируется им по группам, родам и видам театра, по эпохам и особенно по лицам, деятельность которых в той или иной степени отразилась на судьбах и процессе работы данного театра.

Многое, не имевшее в наших глазах особенной ценности, как ничтожное и мимолетное, получало совершенно иное значение в связи с этим подбором. Становилось очевидным, что мы имеем дело не только с поклонником театра, но и с его серьезным и вдумчивым исследователем, угадывающим будущую ценность того или другого предмета или документа, включенного им в свою коллекцию.

В этом любовном и умелом отборе видна была глубокая продуманность и почти безошибочная меткость, помогавшая ему отбирать только то, что действительно помогло бы будущему разобраться правильно и всесторонне в прошлом. И кроме всего этого, невольно кидалось в глаза, что все сбереженное им изо всего собранного точно выигрывало в своей значительности в связи с дополняющими и объясняющими его другими предметами, сгруппированными в том отделе, куда отнесен данный предмет.

Наконец, коллекция поражала своим количеством, своими размерами и своим разнообразием. Масса печатного и рукописного материала, бесчисленные систематические вырезки из газет, колоссальная иконография, целые груды снимков всевозможных постановок, бездна автографов и ценных уникумов

изданий, вещи, характеризовавшие тех или иных деятелей театра, их костюмы, бенефисные подношения — словом, все, что дало бы возможность восстановить полную картину жизни и работы данного лица, внутреннюю и внешнюю стороны его характера, результаты его достижений, все, что характеризовало бы данную эпоху театра,— все это уже было накоплено и подготовлено многолетним ежедневным трудом Алексея Александровича задолго до открытия музея. Попадавший к нему театральный работник, кто бы он ни был, очень скоро начинал чувствовать себя несколько подавленным этим богатством и разнообразием. Тянуло не только осмотреть, но изучать, не только посетить музей, но пожить в нем. В этом накоплении чувствовалось не любительство собирателя раритетов или сувениров, а серьезное понимание важности создания такого хранилища прошлого и настоящего, которое одинаково служило бы и теоретикам, и практикам театра, и будущим его историкам, и его современным деятелям.

Та же система работы, какая была принята создателем музея в периоды его подготовки, была им удержана в дальнейшем, на всем протяжении тридцатилетнего существования музея. Эта система включала в себе четыре основных начала.

Во-первых, собирать все значительное, важное и характерное, что могло бы осветить *прошлое* русского театра.

Во-вторых, чутко следить за всем его *настоящим*, угадывать в молодом ростке направление или индивидуальное дарование, его будущий расцвет, его, если можно так выразиться, неприспособленность, и, по возможности, полно отразить в характерных материалах его эмбриональный период или во всяком случае данную стадию его роста.

В-третьих, систематизировать накопленное, привести его в такие формы, которые давали бы полную возможность и широкий простор для изучения и использования материалов.

Наконец, в-четвертых, привлечь к изучению театра не только профессионалов искусства и литературы, но и широкие народные массы, для которых ознакомление с живыми памятниками прошлого и яркими отражениями настоящего русской сцены является кратчайшим путем к тому повышению художественной отзывчивости, без которой трудно современному театру нести свою художественно-просветительную работу. Это — важнейшая сторона влияния музея на разрешение проблемы театра, так как публика зрительного зала составляет органическую часть спектакля, экран, на котором отражается творчество сцены, с той только степенью силы и яркости, с какой воспринимающая в себе влияние сцены публика способна и подготовлена его отразить.

Было бы несправедливо умолчать об участии в деле музея жены Алексея Александровича Веры Васильевны Бахрушиной, не только с первых лет музея бывшей ближайшей сотрудницей мужа, но положившей все свои силы и свою женскую отзывчивость на создание и сохранение музея.

В свои юбилейные дни Малый театр считает своим долгом принести Музею имени А. А. Бахрушина свою искреннюю и горячую благодарность за собранные и сбереженные его исторические ценности, отразившие в себе следы его векового труда, и пожелать, в долгом будущем, не отступать от тех начал и целей, которые с такой энергией, любовью и знанием А. А. Бахрушин положил в основу созданного им памятника русской сцене.

Е. К. ЛЕШКОВСКАЯ

ПИСЬМО ЮЖИНА В. В. ФЕДОРОВУ *

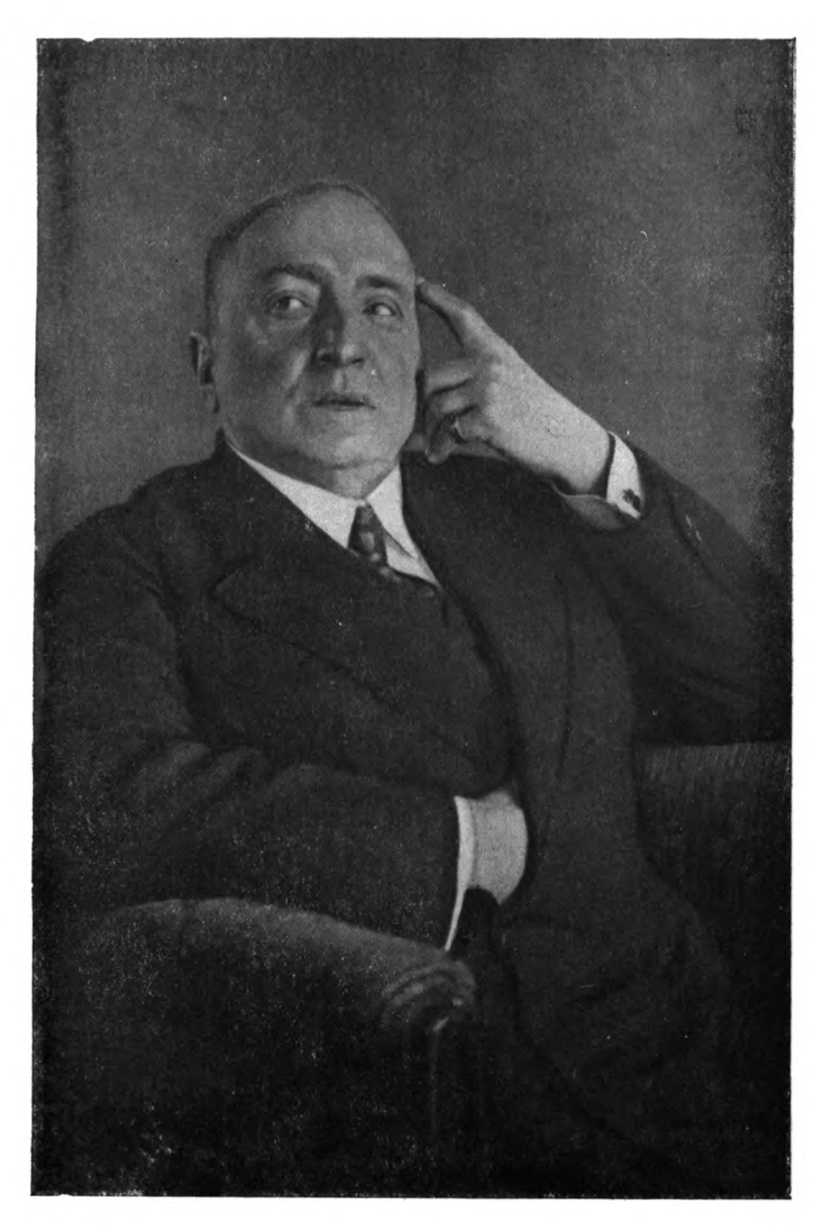
Ницца, 18 июля 1925 года

Дорогой Василий Васильевич!

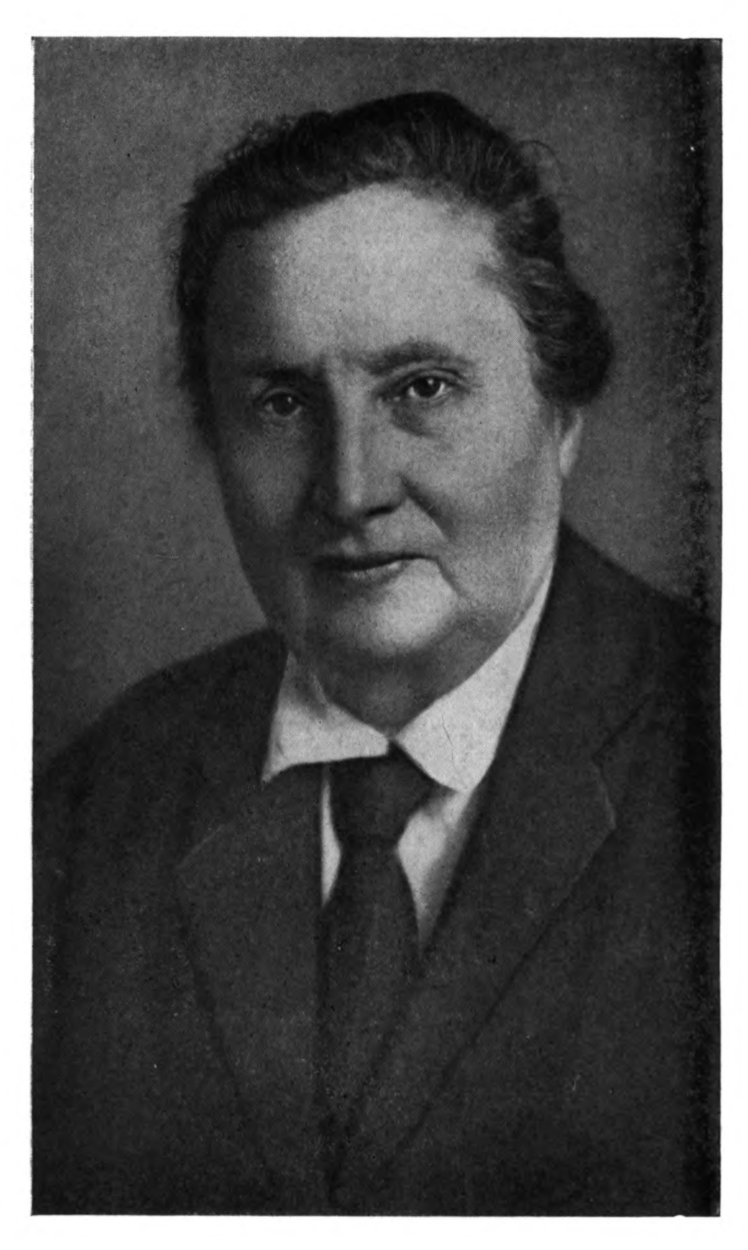
Все скоро забывается, и Ваше намерение издать книгу о почившей великой артистке Елене Константиновне Лешковской, пока память о ней свежа в душах тех, кому она при жизни дала столько высокой радости, — дело важное и благородное.

Я не могу теперь дать очерка этой славной чистой жизни. Слишком болит по ней сердце. Почти сорок лет я работал на Малой сцене рука об руку с нею и знаю, что даже общими бликами нельзя исчерпать всего богатства и сверкающей многогранности ее исключительного таланта и ее сценического творчества. Для этого надо углубиться в ее светлую, но многострадальную жизнь. Надо целиком и, главное, надолго уйти в бережное и беспристрастное изучение и ее личности и условий ее огромной работы. Я постараюсь приняться за этот большой труд, как только найду в себе для этого достаточно сил, как только минует острота утраты... Теперь, исполняя Вашу просьбу, я дам в самой сжатой форме несколько черт ее прекрасного сценического облика и ее судьбы.

Прежде всего она была мало оценена при жизни. Елена Константиновна была и великим художником и глубоким аналитиком женской души. И сознательно и интуитивно она, как поэт и анатом, угадывала и вскрывала самую сокровенную ее глубь и никогда не была тем, чем хотела ее сделать ходячая молва, прикрепившая к ее имени эпитет сценического амплуа. Именно театральности, сценического трафарета не было и в помине в ее созданиях. Она всегда шла от живого образа, и зачастую чуткий свидетель ее творчества с изумлением и



А. И. Южин
1927 г.



М. Н. Сумбатова

восторгом видел, какими трепетными звуками и внутренним перерождением прослаивались ее роли, как сквозь поверхностный налет кокетства той или другой характерности и комедийного блеска проступали черты общеженской души, полной загадочных страданий и тяжелой тоски. Никто, как она, не умел так ударить по лучшим чувствам зрителя, так заставить его глубоко встрепенуться и почувствовать затаенную в женской душе глубокую драму. Как ни старайся обузить ее талант, он сверкает в каждой созданной ею роли самыми неожиданными и всегда глубокими, всегда жизненными освещениями — точно прожектором — самых затаенных глубин сотворенного ею образа. Ее нельзя было назвать ни трагической, ни комической, ни характерной артисткой. Она была артисткой женской души — и артисткой огромной высоты. Поэтому все ее создания врезались неизгладимо в душу тех, кто ее видел.

Она сумела выбросить из своего творческого арсенала всякий штамп. И никогда нельзя было угадать, чего можно ждать от ее репетиционной работы. Она настороженно прислушивалась к себе в это время и твердо была убеждена, что никакими эффектами, никаким мастерством она не достигнет того совершенства создания, к которому — она знала — непременно приведет это прислушивание к себе, это внутреннее слияние художника с человеком. И то, что она услышала в себе, было ее единственным руководителем. Заглушить этого уже не могли никто и ничто.

Этими двумя свойствами объясняется быстрое и восторженное признание ее первых шагов. Голова кружится от разнообразия ее творчества в молодые годы, когда она еще не владела ни опытом, ни техникой, которые она так быстро и с таким совершенством усвоила в несколько лет, откинув и из опыта и из техники все их притупившиеся или изношенные орудия. Взрыв аплодисментов всего зала покрывал какой-нибудь совершенно неожиданный и неподготовленный, непроизвольно из всего ее существа вырвавшийся жест или звук голоса. Вся — сплошной нерв жизни, она и била по нервам живого зала. И он был весь влюблен в трепет ее таланта.

Может быть, именно простота подхода к своей задаче, горение живым образом, властно охватившим все существо артистки, бессознательное отрицание всей ее художественной природой всякой, хотя бы самой изощренной и высокохудожественной искусственности,— может, именно это и охватывало одним пламенем и сцену и зал. Это свойство высокого таланта, так ярко засветившееся в молодые годы, сохранилось до ее последних лет, несмотря на двадцать лет непрерывных страданий, которыми сопровождалась ее работа на протяжении почти всего

текущего века, страданий, о которых невыносимо больно вспоминать. Ее Гурмыжская, Торцова, Турусина тем же фейерверком неожиданных огней осыпали зал, вырываясь из измученного болезнями, но сильного творческой силой существа, как ее молодые создания: ее Глафира в «Волках и овцах», ее Лидия в «Бешеных деньгах», Катарина в «Укрощении строптивой», ее Марина в «Годунове» и «Самозванце», Лиза в «Дворянском гнезде», бесчисленные роли в пьесах Немировича, Гнедича, Шпажинского, Федотова, Чайковского. Положительно трагическую силу она проявила еще совсем девочкой в одной из своих дебютных пьес — в «Иоланте». П. И. Чайковский сказал мне, что ей он обязан решением написать оперу на этот сюжет. «Только, — добавил он, — вряд ли мою Иоланту кто-нибудь так споет, как Лешковская ее играет». А Лешковская в то время всего год была на сцене...

Несмотря на этот исключительный успех, несмотря на то, что вся труппа тогдашнего Малого театра сразу включила Елену Константиновну в число своих первых сил, ее обходили ролями глубоких переживаний, и первая часть, почти половина ее работы в Малом театре прошла под знаком чистой комедии, в которой, как я выше сказал, ярко проступали черты трагического углубления, полные проникновенной силы и жизненной правды.

Может быть, в этом слышался отзвук ее личной судьбы, ее чуткой и отзывчивой ко всякому страданию души, точно предвидевшей, что ей придется перенести в последние двадцать лет. Только с переменой управления Малым театром в 1909 году Елена Константиновна могла во всем блеске выявить эту сторону своего таланта. И действительно, сверкающе выявила в «Очаге» Мирбо, «Amor omnia» Седерберга, «Холопах» Гнедича, «Полпути» Пинеро.

В этих созданиях бездна озарений таких черт женской души, каких она еще не давала раньше, точно в этом измученном болезнью организме скрывался богатейший, неистощимый запас еще не выявленных художественных возможностей. Только смерть могла их истребить. Измученная, но еще живая, артистка все отдала болезни, кроме своих творческих сил. Их она не уступила ей ни в малейшей части и унесла с собой.

Она не любила успеха и никогда его не искала. Она любила самое дело создания художественных образов, а не лавры. Она не искала любви и признания и ничем никогда не поступалась из своего «кредо», чтобы их приобрести. Это чувствовала публика, и любила, и признавала ее. Заставить Елену Константиновну согласиться на так называемое «чествование при открытом занавесе» в дни ее юбилеев было почти

невозможно, и только в самый спектакль настойчивые, почти грозные клики публики заставляли ее волей-неволей его принимать. Выход на вызовы был для нее мучением. За все время ее почти сорокалетней службы она все делала и сделала, чтобы уклониться от всяких ценных подношений. Она любила сцену и себя в ней, но не сцену для себя в качестве обелиска, на котором высилась бы ее личная слава. Она выходила на сцену, чудесно делала свое дело, не уклоняясь от самых «антипатичных» ролей, если в них чуялась правда, и для нее этим исчерпывалась ее задача. Все остальное было довеском, всегда ей противным. Гордая по природе, она не хотела наград за свою работу: в ней, в ее процессе она и видела самоцель и смысл своей жизни. Чуждая даже оттенка сценической «ревности», она была горячей поклонницей чужого дарования. И чем оно было выше и ценнее, тем больше и тем радостнее она на него любовалась. Но она была строгим и чутким судьей каждой сценической славы и умела мирить свое восхищение тем или другим талантом с серьезным анализом его художественной работы.

Как мало говорят эти строки для очерка облика дивной артистки, человека изумительной чистоты и высоты духа, одной из выпавших сильных скреп Малого театра. Но пишешь о живой, а каждую минуту голову туманит мысль, что

Ее приют угрюм и тесен,
И на устах ее печать.

Да пошлет судьба Малому театру новый свежий и молодой росток от этой свежей могилы.

ИЗ ВПЕЧАТЛЕНИЙ И ВОСПОМИНАНИЙ о Ю. М. ЮРЬЕВЕ*

1927 год

В 80-х и 90-х годах прошлого века два бывших императорских театра — петербургский Александринский и московский Малый — сильно расходились в своем репертуаре. Собственно говоря, репертуар так называемый современный был почти один и тот же, но в Малом театре большая часть спектаклей была отведена произведениям классического характера. Уже с половины 70-х годов в Малом театре стала постепенно подбираться группа артистов, увлекавшихся главным образом героическими и романтическими образами великих драматургов Запада. А одновременно в русской драматической литературе все сильнее и сильнее укреплялось реалистическое, чтобы не сказать натуралистическое, направление, бывшее отчасти противовесом предшествующей эпохе, когда на сцене преобладали переводные мелодрама и водевиль. Гоголь же, Грибоедов и в конце Островский являлись как бы оазисом в этом необъятном пространстве чистой «театральщины». Победа в борьбе за утверждение сценической правды в тесной связи сцены с жизнью против театральной условности далась не сразу. Она выразилась главным образом в гигантской личности Островского и его крупнейших современников: Писемского, Алексея Потехина, Сухово-Кобылина и других. Как это всегда бывает, эта победа привлекла в ряды победителей множество драматических писателей, которые, если можно так выразиться, перегнули дерево, и как раз к концу 70-х годов быт, обывательщина, натурализм, доходивший почти до золяизма, выросли в силу, которая не давала пройти на сцену произведениям не только романтического, но и классического репертуара. Между тем общественная жизнь предъявляла все более и более настойчивые требования к русской сцене — дать, кроме мелкой повседневности, и отражение больших внутренних запросов лучших элементов русско-



Ю. М. Юрьев



Ю. М Юрьев — Ульин
„Старый закал" Сумбатова

го общества. И в артистической среде того времени образовался очень крупный кадр молодых артистов и артисток, которые до самозабвения увлекались Шекспиром, Лопе де Вега, Гете, Шиллером, Виктором Гюго, в чем их поддерживала лучшая часть театральной критики того времени, настойчиво взывавшая к необходимости все больше прослаивать репертуар подлинными образцами драматургии всех времен. Малый театр все решительнее и решительнее включал в свои годовые репертуары, под давлением крупнейших актеров того времени, классический репертуар. К половине 80-х годов годовые спектакли Малого театра на 30—40% были заняты западноевропейскими классиками. Следующее за ними место занимали Гоголь, Грибоедов и Островский.

В тогдашнем Петербурге, наоборот, и подбор труппы и запросы публики скорее склонялись к отражению современности. Оттого в Александринском театре был гораздо более высокий процент современных пьес, западноевропейский же репертуар занимал там вдвое, если не втрое меньше места, чем в московском Малом.

Среди пропагандистов классического репертуара в печати одно из виднейших мест занимал Сергей Андреевич Юрьев, коренной москвич, дядя нашего юбиляра, одна из крупнейших величин в литературе и общественности Москвы. Своими теоретическими статьями, переводами западноевропейских классиков, своими общественными выступлениями Сергей Андреевич с неудержимой страстностью, — страстностью тем более замечательной, что ему в то время шел шестой или седьмой десяток лет, — упорно и настойчиво предъявлял требования к Малому театру — отдать все свое внимание интерпретации пьес общечеловеческого содержания. Этот старый энтузиаст, не уступавший молодым в пламенности и убежденности, собирал вокруг себя всех нас, молодых актеров Малого театра того времени, и целыми часами у себя ли или в наших скромных квартирах, на публичных выступлениях и в заседаниях Общества любителей российской словесности объяснял основания своих требований и философски-теоретическими статьями, и речами, и личными беседами, неизменно восторженно комментируя величайших драматургов.

Около этого старого дуба, в ряду многочисленной молодой поросли, его окружавшей, я всегда видел юношу-красавца, загоравшегося восторженным энтузиазмом и каким-то самозабвением, когда дело касалось героических лиц. Это был наш теперешний юбиляр, тогда шестнадцати-семнадцатилетний мальчик, как бы предопределенный самой судьбой для воплощения излюбленных им и его знаменитым дядей героев.

В 1888 году тогдашний директор бывших императорских театров И. А. Всеволожский, под напором лучшей части нашей печати и московской интеллигенции в лице того же С. А. Юрьева, С. В. Васильева-Флерова, профессоров Стороженко, Веселовского, Тихонравова и многих других решил устроить казенное театральное драматическое училище, так называемые драматические курсы, которых, как это ни странно, при знаменитой труппе Малого театра того времени не существовало. Только при балетных классах были в разное время отдельные преподаватели из артистов Малого театра — Щепкин, Самарин, Медведева, Федотова и несколько их помощников, которые наиболее способных из балетных учениц и учеников заставляли работать и готовиться к драматической деятельности. Между тем при московской Консерватории, руководимой тогда Н. Г. Рубинштейном, и при Филармоническом обществе под дирекцией Шестаковского уже существовали специальные драматические классы. В Консерватории преподавал Иван Васильевич Самарин, а в Филармоническом обществе драматическими классами руководили Н. Е. Вильде и О. А. Правдин, передавший в 1888 году свои классы в Филармоническом обществе мне, по случаю своего назначения. вместе с Александром Павловичем Ленским, преподавателем драматического искусства на вновь образованных драматических курсах при московских бывших императорских театрах.

Через год или два после того, как я принял драматические классы Филармонии, ко мне явился тот самый молоденький мальчик, которого я давно заметил в наших собраниях с С. А. Юрьевым, и благодаря своим исключительным сценическим данным — прелестной наружности, чарующему голосу и внутреннему горению — сделался сразу моим большим любимцем. Я твердо верил, что работа с ним не пропадет даром и что русская сцена получит ценный вклад в лице молодого исполнителя героических ролей. С особенной любовью я работал именно с ним года полтора или два, когда все больше и больше до меня стали доходить слухи, что после первого выпуска вновь образованной казенной драматической школы в Малый театр не будут уже принимать со стороны выпускных из других театральных училищ, а все вакансии в труппе будут заполнены выпускными вновь учрежденного казенного драматического училища. Когда я работал с Юрьевым, мне больше всего улыбалась мысль видеть его именно в Малом театре, так близко по своему классическому репертуару стоявшем к тому типу театров, в котором мой молодой ученик мог бы найти широкое применение своим богатым способностям.

Уже тогда, через два-три года после начала моей педаго-

гической работы, я пришел к твердому убеждению, что научить творить нельзя, что лучший из преподавателей драматического искусства может только направить вкус, дать возможность развить прирожденные влечения и природные данные ученика и что часто совершенно бездарный преподаватель может выпустить из своих классов прекрасных учеников, а рядом с этим очень способный преподаватель, прекрасный знаток сцены может не дать ни одного, если ему судьба не пошлет благодарного материала. Вспомним, что Пушкин имел по русской словесности своим преподавателем Кошанского... Какое отношение Кошанский имеет ко всему, что создано Пушкиным? Очень слабый актер Н. Е. Вильде был учителем одной из немногих крупнейших артисток русской сцены последнего времени, Е. К. Лешковской, тогда только что выпущенной из Филармонического училища.

Во что бы то ни стало стремясь удержать Юрьева на Малой сцене, я переговорил с тогдашним главным преподавателем наших вновь образованных драматических курсов А. П. Ленским, познакомил его с молодым Юрьевым и посоветовал моему молодому ученику перевестись к нему на казенные курсы. Как мне ни больно было расстаться с моим любимцем, с моей огромной надеждой, я все-таки считал себя обязанным, в интересах и Малого театра и самого молодого Юрьева, предохранить его от перспективы попасть на долгие годы в провинциальные условия работы того времени. Тогда провинция давала много выдающихся артистов, но предварительный искус, которому она подвергала молодые силы в виде необеспеченного заработка, необходимости готовить огромные роли чуть не в три-четыре дня, мог если не окончательно сломить талантливого человека, то надолго задержать его художественный рост. Так случилось, что Юрьев поступил на московские казенные театральные курсы и уже года через два принял участие в качестве исполнителя очень крупной роли молодого викинга в пьесе Ибсена «Северные богатыри», в которой участвовали Федотова, Ермолова, Рыбаков, Ленский и я.

Я до сих пор не могу без умиления вспомнить любовь и восхищение, с которыми мы, окружавшие молодого дебютанта, любовались первыми, еще не сформировавшимися проявлениями настоящего сценического темперамента, глубоким проникновением ролью, тем восторженным молодым романтизмом, которым было пропитано все его существо. Он участвовал в этой пьесе в течение всего времени, пока кончил курс, то-есть еще полтора-два года со дня его первого выступления, и почти слился тонами и приемами игры с Малым театром,

а это было очень не легко в то время, когда тон Малого театра создавался и вырабатывался величайшими мастерами своего времени. Этот тон был задачей сложной и трудной. Не раз мне приходилось в моих статьях по другим вопросам отмечать, что нельзя подводить под одни и те же законы переживания и выявления внутренней жизни не только разных людей, но и одного и того же человека, находящегося в разных эмоциональных душевных состояниях. Фальшь — играть Чацкого тонами Гамлета или Марию Стюарт тонами Катерины в «Грозе». Вот эти тысячи оттенков одного и того же тона правды, правды для данного лица и для данного душевного состояния, и составляли богатство нюансов и оттенков в речи Малого театра. Каким-то внутренним чутьем Юрьев схватил лучшие приемы величайших мастеров этого дела, и, сколько мне потом ни приходилось его видеть в пьесах самых разнообразных оттенков, в лицах, диаметрально друг другу противоположных, он всегда умел чутко разбираться в своей задаче, подчиняя свою индивидуальность и свои личные особенности тому образу, который занимал в то время его художественное «я».

Мы все надеялись, что Юрьев, уже сыгравший важную роль в нашем антураже, с нами и останется. Судьбы или капризы управления решили иначе. Юрьева взял тогдашний Петербург. И хотя около этого времени Московская драматическая школа выпустила своих нынешних столпов труппы Малого театра — Садовского и Остужева, вскоре за ними Ленина на те же молодые героические роли, на которые шел Юрьев, но все же наша труппа была искренне опечалена его переходом. Он сроднился с Малым театром и Малый театр с ним, как с большой своей надеждой.

Молодой москвич вскоре занял видное место среди труппы Александринского театра, сверкавшей тогда подбором исключительных дарований. Мне приходилось почти ежегодно бывать в тогдашнем Петербурге по нескольку раз и для постановки моих пьес и по разным делам театра, но всегда удавалось проводить в этом городе не более двух-трех дней, ввиду того, что я нес весь репертуар, главным образом классических, да и большого числа современных пьес в Малом театре.

Конечно, с особенным интересом и любовью я следил за постепенным ростом моего молодого друга и с великой радостью видел, что его дарование крепнет и развивается с каждым годом все ярче и ярче, хотя репертуар Александринского театра не мог дать молодому Юрьеву того широкого простора, которого требовала его душа. Для объяснения этого явления я вначале и должен был сказать о разнице между репертуарами Алексан-

дринского и Малого театров. Только в конце 90-х годов и в начале текущего столетия Юрьев добился наконец тех ролей, о которых он с детства мечтал, о которых он слышал от своего знаменитого дяди и которые звучали в его прекрасной романтической душе. Малый театр со своим «тоном», со своими блестящими представителями сценической цельности исполнения, со своими неутомимыми исканиями той правды, о которой я только что говорил, с одной стороны, а с другой — влияние знаменитых сил петербургской труппы того времени не проходили бесследно для этой молодой творческой силы. Каждый раз, когда я видел Юрьева в какой-нибудь из современных пьес, я чувствовал, что он, не утрачивая чисто московских приемов Малого театра, придавал каждому лицу особые своеобразные бытовые черты, которые даже в бесцветных ролях так называемых первых любовников являются единственным способом из большей частью манекенных ролей создавать живые лица.

Из современных пьес мне удалось в мои недолгие налеты на Петербург видеть его только в своих. Первая роль, которая мной ему была назначена в моем «Старом закале», всего на третий или четвертый год его службы в Александринском театре, была роль молодого прапорщика Ульина. Это было буквально воплощение какой-то весны; Юрьев сумел соединить в себе необычайную свежесть и наивность чувства и настолько убедительную правду изображения этого лица, что я, видевший и писавший это лицо с натуры, не мог понять, откуда он взял знакомые мне, чисто индивидуальные черты моих прототипов. В нем точно бесновался молодой прелестный грациозный зверек, весь полный неизбывной жажды счастья и какого-то горения жизни. Его сцена с девушкой, в которую он влюблен (девушку очаровательно изображала М. А. Потоцкая), прошла под непрерывные аплодисменты, которые срывались у публики совершенно непроизвольно. Действительно, не было возможности удержаться от потребности чем-нибудь откликнуться на взрывы счастья этого прелестного юноши. В созданном им образе невольно чувствовалась какая-то символика победоносной радости жизни. Дело происходит на фоне Кавказа, где дивная природа как бы всей своей красотой протестует против ужасов войны, и Юрьев точно воплощал в себе этот бессознательный протест молодости и жизни против насилия и человеконенавистничества. Если бы Юрьев только играл роль, если бы в глубине его самого не было полного аккорда с этим протестом, — конечно, роль не вылилась бы у него с такой силой и яркостью.

Через несколько лет я видел его опять в моей же пьесе «Невод». Точно два разных человека играли эти две разные ро-

ли. Холодный честолюбец, апологет чиновничьей власти, сухой, черствый, но умный эгоист, изящный петербургский чиновник, который говорит про себя: «Чем стала на Западе буржуазия, в России должны стать мы, служилые люди, — всем!» — это лицо отлилось у Юрьева словно из металла. Ни одного жеста, ни одного тона не повторил он из своего прапорщика Ульина. Даже тембр голоса был другой, лишенный той звенящей ноты, которой он так чаровал в Ульине. Безупречной была вся его внешность. Правда, долгая уже жизнь в тогдашнем Петербурге, вероятно, дала ему много случаев изучать и наблюдать этот тип. Но одно дело изучать и наблюдать, и совершенно другое дело отлить фигуру, имеющую мало общего с существом артиста. Это отрешение от себя потребовало от него, конечно, гораздо больше усилий и больше подлинного мастерства, чем изображение Ульина, где он, так сказать, купался в собственной молодости и в яркости своих эмоций.

Проходит еще несколько лет, и опять я его вижу в своей пьесе «Вожди» в роли Дмитрия Вершилина — студента в первом акте, а в дальнейшем человека, вернувшегося из ссылки, искателя подлинной человеческой правды, измученного этими исканиями и неразрешимостью вопросов, над которыми работают его голова и совесть. Юрьев дал этот переход какими-то особенно мягкими художественными штрихами. После пяти лет разлуки он встречается с женщиной, в которую был влюблен, когда она была еще девушкой, робко и скрытно, без надежды на взаимность, и счастливый только самым существованием в нем этой любви к ней. Жизнь заставила его уже относиться к своему личному счастью почти безразлично. Он любит, так сказать, ничего не требуя. Любит потому, что эта любовь для него является единственным убежищем от тех моральных мук, от той неразрешимой путаницы, в которые его ввела жизнь со всей своей жестокостью и остротой.

В третьем акте есть сцена, где представители разных течений русской общественности первого десятилетия нашего века касаются, каждый со своей точки зрения, тех идеалов, за которые между ними идет борьба на жизнь и на смерть. Надо было видеть не то, как Юрьев говорил свой монолог о полном несогласии с теми приемами, которыми думают разрешать вопросы о человеческом счастье люди, считающие себя призванными к этому разрешению, а то, как он слушал спорящих, чтобы понять всю необычайную верность его переживаний, которые разрешались его вступлением в этот спор. Он так подготовлял свое вступление в разговор своим молчанием, что зритель мог бы подсказать ему все, что он скажет. И когда он заговорил, он весь дышал и жил тем, чем он уже

перестрадал молча. Опять трудно забыть взрыв аплодисментов в течение долгой настоящей, а не сценической минуты, которым проводила публика уход Юрьева со сцены, несмотря на запрещение аплодировать.

Я не только как автор, естественно, отчетливо запомнил Юрьева именно в моих произведениях, но должен был остановиться на них, потому что в других пьесах так называемого современного репертуара я Юрия Михайловича почти не видел. Но зато мне довелось видеть его в нескольких ролях того репертуара, к которому неудержимо тяготеет вся его художественная природа, — в ролях классических. Мне пришлось видеть его в Фаусте Гете, в Дон Жуане Мольера, в Макбете и Оттело Шекспира и Арбенине Лермонтова. Для того, чтобы разобрать его исполнение этих мировых образов, необходима статья, много превышающая отведенные мне размеры, и это не только потому, что сами образы слишком величавы и колоссальны, но и потому, что в их конкретизацию Юрьев внес так много своего личного, оригинального и значительного, что касаться этого слегка нет возможности. Ограничусь поэтому общей характеристикой его подхода к этой работе.

Мне пришлось на своем веку видеть почти всех современных мне западных актеров разных величин, посвятивших себя специально классическому репертуару, и я должен по чистой совести взять на себя смелость сказать, что русские актеры этого же порядка, по крайней мере знакомые мне за полвека моей театральной работы, заслуживают гораздо более внимательной оценки, чем они встретили в современной им печати, и в этом отношении их судьба является чрезвычайно печальной в сравнении с судьбой их западных товарищей. Юрьев один из тех, кто испытал на себе этот, с позволения сказать, «кандачок» русской театральной критики по отношению к своей работе. Юрьев индивидуализирует каждое лицо. Его Макбет по тонам, по жестам, по всему облику является гораздо более отличным от его Отелло, чем — horribile dictu [1] — например, Эдип и тот же Отелло Муне-Сюлли. Великий французский трагик в сущности являлся везде только трагическим актером одного и того же образца. Муне-Сюлли один и тот же не только в этих двух ролях, но и в Эрнани, Рюи Блазе, Гамлете, Горацио. Передавая с колоссальной силой внутреннее содержание и психологию каждого из своих трагических героев, Муне-Сюлли держится системы выражать их в определенных, строго установленных пластических жестах и, если можно так выразиться, тоже «пластических» тонах. Русский актер не то.

---

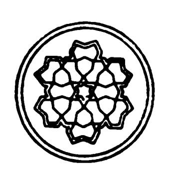
[1] Страшно сказать. — *Прим. ред.*

Крупные русские актеры, работавшие над этим репертуаром, все же исходят из индивидуальности каждого отдельного человека и не покрывают его лица общей, хотя бы строго трагической маской. Юрьев целиком принадлежит к числу этих актеров. Можно соглашаться или не соглашаться с ним относительно понимания им данного лица или данных его переживаний, но в каждой своей интерпретации Юрьев всегда исходит из каких-нибудь основных черт того живого человека, который ему рисуется в образе того или другого героя. Если он нашел какие-либо общие черты, он все же найдет непременно и какие-то особенности каждого и сумеет ими придать каждому живую жизнь, сблизить его с человеческой восприимчивостью зрителя. Для примера возьму его Макбета и Фауста. Оба эти лица построены Юрьевым на очень большом преобладании в их натурах подавляющего эгоистического начала. Им обоим мир кажется созданным только для удовлетворения их личных запросов — честолюбия и власти у Макбета, радостного пользования жизнью у Фауста. Все исходит от этих двух запросов в их переживаниях, и все к ним же возвращается. Они оба господа жизни, и оба требуют от нее и от всех сил, с нею связанных, полного себе подчинения. И в исполнении Юрьева вы отчетливо видите, как этот эгоизм доминирует над остальными свойствами личности и как он одинаково губит или других и самого себя, в личной ли судьбе Макбета или только окружающих, как мы видим в лице более мудрого и широкого Фауста. Но рядом с этим общим определяющим импульсом Юрьев сумел найти в каждом из этих двух образов и конкретные черты, благодаря которым одно и то же свойство каждого проявляется своеобразно и получает иное освещение, настолько иное, насколько сами лица различны между собою. Вследствие этого не только выигрывает жизненность образа, но и анализ самого свойства, того общего для обоих лиц эгоизма, принимающего различные формы в зависимости от того, каков сам эгоист. С громадным интересом я следил за постепенным развитием и нарастанием действия в Фаусте. Юрьев сумел приблизить к зрителю философскую сторону Фауста, часто у западных исполнителей превращающуюся в сухую декламацию.

В Макбете необузданный и стремительный рост черных страстей и преступлений Юрьев передает с большой наглядностью. Вы точно видите человека, окутанного, как Лаокоон, какой-то кучей змей, обвивающих и душащих его и в одном клубке с ним скатывающихся в черную бездну. В Фаусте вы чувствуете заранее торжествующую победу человека над видимыми и невидимыми силами. Наоборот, в Макбете Юрьев дает человека, заранее обреченного, и это обречение висит, как

грозовая туча, над Макбетом с первых минут его появления на сцене. В Отелло Юрьева очень ярко отражается большая жизненность и, так сказать, родственность ревнивой природы мавра с ревностью каждого из обыкновенных людей, и от этого у него Отелло гораздо более индивидуально прост и несложен, чем у многих исполнителей этой роли. Говорить нечего, что вы не узнаете Юрьева в Дон Жуане, где он порхает, как бабочка, с цветка на цветок. В Арбенине («Маскарад» Лермонтова) Юрьев дает почти подтверждение того, что я сказал о нем в роли Отелло. Его Арбенин есть сколок с его Отелло, пожалуй, постольку, поскольку сам Арбенин Лермонтова есть сколок с Отелло Шекспира.

Я слишком люблю Юрьева и слишком высоко ценю его художественную потенциальность, чтобы в этом очерке заниматься юбилейным восхвалением. Меня он интересует как крупный художник, внесший в русский театр последних десятилетий ценный и значительный вклад. Чисто русский романтизм. унаследованный им от 40-х годов через своего дядю, помог ему сослужить большую службу делу русского театра. Если можно так выразиться и если можно сравнить театр с литературой, то Юрьев — прекрасное стихотворение, полное мысли, огня и жизни, и в нем особенно ценна и до сих пор, после тридцати пяти лет его актерской работы, необычайная юность чувства в связи с силой зрелого человека. Судьба милостива к Юрьеву: он в полном расцвете своих богатых сил и в полном обладании добытыми тридцатипятилетним трудом достижениями; он, так сказать, во всеоружии. Я не буду кончать своего беглого очерка работы дорогого мне друга и бывшего ученика шаблонным пожеланием сил. Они у него есть и долго будут.



ПРИЛОЖЕНИЯ



ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ И ПРИМЕЧАНИЯ

К стр. 21. «Мои заметки» — первое из сохранившихся высказываний Южина. Они не датированы, но год, когда он приступил к писанию их, устанавливается точно: «восемь лет спустя после переезда в Москву», то-есть в 1889 году, так как в 1881 году он переехал сюда из Петербурга, поступив актером в «театр близ памятника Пушкина», содержавшийся А. А. Бренко. «Мои заметки» имеют подзаголовок, определяющий их предполагавшееся содержание: «Воспоминания о театральной и нетеатральной Москве с 1881 года кн[язя] А. И. Сумбатова-Южина». Продолжения «Заметок» не имеется — они обрываются на публикуемом вступлении. Как и большинство материалов, вошедших в данную книгу, кроме специально оговоренных, «Заметки» печатаются по копиям, переданным вдовою Южина М. Н. Сумбатовой Государственному центральному театральному музею им. А. А. Бахрушина [1]. Все они сверены с автографами — оригиналами.

К стр. 24. «Автобиография» — под этим общим заглавием нами объединены в хронологической последовательности событий различные высказывания Южина, написанные им в разное время. Из них до первого издания книги «Южин-Сумбатов» («Искусство», 1941) опубликованы следующие: «Солнечный блик» — здесь он рассказал о своем первом посещении театра (в 1872 году) и о впечатлении, произведенном на него игрой А. П. Ленского; «Студент и 38 № галлереи Малого театра» — его воспоминания о первом спектакле, виденном им в этом театре (в 1877 году). В ряде неопубликованных записей Южин также останавливается на своей биографии. Несколько раз и в разной форме он излагал ее: в «Дневнике» 1892 года, в «Кратком перечне главнейших событий моей жизни» (в начатой им в 1899 году «Главной книге по делам кн. А. И. Сумбатова»), в тетради, озаглавленной: «Мои дела, работа и имущество — запись всего, что я найду важным»; Южин зачастую возвращается в них к одним и тем же фактам; во избежание повторений и ради соблюдения хронологической последовательности изложения нами дается сводная редакция, при этом, как правило, печатается наиболее подробный вариант (с указанием, из какой рукописи он взят). Кроме того, печатается его «Дневник сезона 1909/10 года» и его речь на Волковских торжествах, а также речь труппе Малого театра в 1909 году, о которой он упо-

---

[1] В дальнейшем все ссылки на документы, автографы, здесь хранящиеся, обозначаются ГЦТМ.

минает в своем дневнике. Сюда же мы позволили себе вмонтировать ряд его писем к разным лицам. Из огромного числа писем Южина, хранящихся в государственных и частных архивах и у отдельных лиц, нами сделаны попытки отобрать те, которые касаются его жизни и творчества, или те, которые дополняют его записи. Согласно желанию М. Н. Сумбатовой, письма мужа к ней печатаются в извлечениях, а также фамилии ряда лиц даются не полностью. Дневниковые записи также в ряде случаев приводятся в сокращении.

К стр. 24. Мать Южина — Варвара Ивановна (урожденная Недзветская), внучка Анны Николаевны Арсеньевой (родственницы бабки Лермонтова, воспитавшей поэта), бывшей замужем за Кологривовым, род которого идет от одного из Пушкиных (Ивана Тимофеевича, прозванного Кологривом).

В неопубликованных автобиографических рассказах Южина, записанных его вдовой и читанных ею на собрании, посвященном памяти ее мужа в пятую годовщину его смерти, находим такие сведения:

«Тетка Варвары Ивановны Е. В. Кологривова, печатавшаяся под псевдонимом Фан-Дим и переведшая на русский язык «Ад» Данте, дала своей племяннице блестящее по тому времени образование. Воспитывалась она в Париже. Она прекрасно знала языки, много писала, но не печаталась; знала музыку, ее теорию и контрапункт, до конца жизни играла и даже сама сочиняла музыку, присылая ее старшему сыну, которым она очень гордилась».

К стр. 25. «По математике я не был бы так плох».

В архиве Южина имеется ряд доказательств интереса его ко всевозможным и разнообразным вычислениям: стоимости ремонтов и сооружений (по имению, по Малому театру, по периферийным театрам Москвы), «прироста населения», «физической стороны труда актера» (см., например, статью «Первый Всероссийский съезд сценических деятелей, его резолюции и настроения»). Его «бухгалтерские книги» и записные книжки в этом отношении показательны.

К стр. 26. «Краткий перечень» занимает 12-й раздел «Главной книги по делам кн. А. И. Сумбатова». На заглавном листе книги есть пометка: «Начата 13 июля 1899 года». Записав в книгу «главнейшие события» до 1899 года, Южин вписывает их в дальнейшем «помесячно», а потом и «погодно», доводя до 1909 года. Всюду, где текст «автобиографии» взят из «Главной книги», нами указывается «Краткий перечень...» (ГЦТМ. № 117185/104).

К стр. 26. «Солнечный блик» — статья Южина, впервые опубликованная в журнале «Рампа», 1909 год, № 1, от 1 января.

К стр. 31. «Мои дела, работа и имущество» имеют подзаголовок: «Записи всего, что я найду важным», «25 августа 1913 года, кн. А. И. Сумбатов» (ГЦТМ, № 117185/76).

Небольшая сафьяновая тетрадь, исписанная мелким почерком, содержит в себе ряд цифровых данных, подытоженных в «Главной книге» и перенесенных сюда. В ней несколько разделов:

1. *«Ордена и знаки отличия»* — начиная от «знака officier d'Académie — 30 апреля 1890 года» до «знака столетия Малого театра — 27 октября 1924 года» (всего 21 «знак»).

2. *«Главнейшие мои звания»* (с номера 1: «Князь от рождения 4 сентября 1857 года — артист императорских театров 1 июля 1882 года» по номер 48: «Почетный председатель Общества драматических писателей (московского) — апрель 1926 года»).

3. *«Мои литературные работы»*, которые «к 25 августа 1913 года дали 5 200 рублей». Здесь, кроме напечатанных его сочинений, указаны пьесы 1877 года («Близок локоть, да не укусишь» — водевиль в одном действии, «Права жизни» — драма в четырех действиях, «Друг за другом» — водевиль в одном действии) и неопубликованные статьи: «Периферийные театры в Москве» — 1923 год; «Статья о Бахрушинском музее» — 1924 год; «Драматург, актер и их театр» — Ницца, 1925 год; их рукописи, найденные нами в архиве Южина, были впервые опубликованы в 1941 году в первом издании книги.

4. *«Наиболее значительные переводы моих пьес»:* «Цепи» — на французский, чешский, сербский, грузинский, армянский языки; «Старый закал» — на немецкий, польский, чешский, итальянский; «Закат» — на немецкий; «Измена» — на французский, грузинский, армянский, немецкий.

5. *«Главнейшие издания, где я сотрудничал»:* «Русская мысль», «Театр и искусство», «Рампа и жизнь», «Сборник Общества любителей российской словесности», «Отдельные сборники» (в память Юрьева, Толстого, Белинского), журналы: «Эпоха», «Театр и жизнь», «Артист», «Культура театра»; студентом [сотрудничал. — *Вл. Ф.*] в «Минуте».

6. *«Число представлений моих пьес до августа 1913 года на императорских сценах Москвы и Петербурга»*. Пьесы прошли 684 раза: «к 15 августа 1913 года с Грибоедовской премией (за пьесы «Старый закал» и «Джентльмен» по 175 рублей и «Вожди» — 350 рублей) и кино (за «Измену» в кинематографе Тимана аванс 1000 рублей) — 75 415 рублей».

7. *«Число представлений моих пьес на частных и провинциальных сценах с 1878 по 1913 год»*. «Всего 16 пьес — 11 920 представлений — дали по 31 декабря 1912 года включительно 60 600».

8. *«Артистическая работа»* содержит три раздела:

I. «Начало сценической деятельности» (как дополняющая отдельными деталями предшествующие записи Южина, данная запись частично включена в публикуемый текст с ссылкой: «Записи...»).

II. «Сезоны в Малом театре» (с дополнениями и расшифровками они включены в «список ролей» в первом издании).

III. «Работа в Малом театре, кроме артистической» — перечень докладных записок, «должностей» и т. д.

К стр. 32. «Студент и 38-й № галлереи Малого театра» — статья Южина, опубликованная в сборнике под редакцией А. Р. Кугеля и моей («Сто лет Малому театру», РТО, М., 1924, стр. 99—112).

К стр. 45. «Заключительная речь А. Ф. Кони по делу Засулич».

Благодаря беспристрастному председательствованию на суде А. Ф. Кони и его речи — она опубликована в его «Воспоминаниях о деле Веры Засулич» («Academia», 1933, стр. 194—210) — Засулич была оправдана. Она обвинялась в покушении на убийство петербургского градоначальника Трепова; речь Кони прозвучала обвинением последнего (см., например, «Дневник Е. А. Перетца, государственного секретаря», М.—Л., 1927, стр. 49).

После избрания 20 марта 1917 года «почетным академиком Российской Академии наук» по инициативе А. Ф. Кони (отзыв последнего о Сумбатове как писателе см. Сакулин П. Н., «Театр Сумбатова») Южин познакомился с Кони и до его смерти переписывался с ним.

К стр. 49. «Пишу небольшие очерки в «Минуте». «Минута» — петербургская газета, ее редактор-издатель Баталин. Здесь в 1881 году был помещен ряд статей Южина за подписью Nemo.

К стр. 51. В «Главной книге» «список главнейших ролей» Южин начинает следующими строками:

«30 августа 1882 года мой дебют в Малом театре в Москве. Чацкий («Горе от ума»).

Афиша: Фамусов — И. В. Самарин, Софья — М. Н. Ермолова, Лиза — Н. А. Никулина, Молчалин — М. П. Садовский, Скалозуб — Н. Е. Вильде, Нат[алия] Дмитр[евна] — С. В. Яблочкина, Платон Мих[айлович] — И. Н. Греков, Загорецкий — О. А. Правдин, Репетилов — М. А. Решимов, Хлестова — Н. М. Медведева, Хрюмина — Н. В. Рыкалова, княгиня — С. П. Акимова, г. Н. — В. А. Макшеев. Полная афиша хранится у меня в документах».

К стр. 52. «Я был сведен при помощи В. П. Погожева на роль вторых любовников». Отъезд Южина среди сезона лишил театр основного героя. Управляющий Петербургской конторой императорских театров Погожев, возражавший против приглашения Южина в Малый театр и недолюбливавший Ф. П. Горева, посоветовал Дирекции послать последнего на гастроли в Москву с тем, чтобы потом и совсем перевести его в труппу Малого театра. Гастроли Горева прошли с большим успехом, и он, вопреки установившемуся обычаю, посреди сезона был приглашен в Малый театр. Только что вступившему в труппу Южину это не могло быть приятным: не только появился конкурент, весьма популярный среди публики, но и ряд намеченных Южину ролей перешел к Гореву, и роль Чацкого Южин после возвращения из отпуска играл «в очередь» с Горевым. В связи с этим и написано им письмо, хранящееся в ГЦТМ, Пчельникову, управлявшему Московской конторой.

К стр. 54. «Мой ангажемент — лишний, бесполезный и — как уже говорят — лицеприятный». Южин вступил в труппу Малого театра благодаря протекции А. А. Потехина, который, пользуясь в качестве драматурга и управляющего Александринским театром своим влиянием на директора императорских театров, настоял на принятии Южина в Малый театр.

К стр. 54. Главный режиссер Малого театра С. А. Черневский, всегда недовольный приглашением в труппу актеров помимо него, первое время всячески отстранял Южина от ролей первых любовников и назначал ему такие роли, как Абрам в «Каширской старине», Пьер в «Красавце-мужчине» или выпускал его в «дополнительных» пьесах: «Искорка» Пальерона, «Сердечная канитель» Карнеева. Небезынтересно, что, вернув Черневскому роль Забиралова в пьесе Редкина «Странное стечение обстоятельств», Южин все же вынужден был ее играть, хотя она явно не соответствовала занимаемому им по контракту амплуа.

К стр. 55. «Поездка труппы Малого театра».

В «списке и результатах моих гастролей и поездок» («Главная книга») Южин записывает:

«За 11 поездок с труппой императорского Малого театра получено с 1883 года по 15 июля 1899 года за 350 спектаклей на круг 67 рублей от спектакля. 23 500.

За эти 11 поездок издержано по 29 рублей за спектакль .	. 10 000
	13 500
Чистая плата за спектакль 38 рублей.	

За 12 поездок на единоличные гастроли получено с 1885 года по 15 июля 1899 года за 150 спектаклей по 143 рубля от спектакля. 21 500

За эти 12 поездок издержано по 47 рублей от спектакля . .	7000
Чистая плата за спектакль 96 рублей.	14 500

Места поездок и числа спектаклей указаны на стр. 55 и 56 «Главной книги». В поездке 1883 года участвовали Федотова, Вильде, Рыбаков, Макшеев, Правдин.

1886 года — Федотова, Никулина, Н. Васильева, Рыкалова, Садовская, Музиль, Макшеев, Садовский, Правдин, Греков.

1888 года — Федотова, Лешковская, Рыбаков, Правдин, Греков.

1890 года — Федотова, Яблочкина, Рыбаков, Греков.

1891 года — Медведева, Федотова, Ермолова, Лешковская, Никулина, Садовская, Яблочкина, Садовский, Горев, Греков, Макшеев.

1896 года — Лешковская, Рыбаков, Правдин.

1897 года — Лешковская, Степанов.

1898 года — Варшава: Лешковская, Рыбаков, Правдин.

1899 года — Варшава: Яблочкина, Макшеев, Рыбаков.

1899 года, май — Яблочкина.

К стр. 56. Маруся — вторая жена Южина, Мария Николаевна Сумбатова (урожденная баронесса Корф), скончавшаяся в 1938 году. Она была ученицей И. В. Самарина по классу драматического искусства Московской консерватории и под фамилией Вронской играла на сцене Малого театра, в частности выступала в роли Софьи в «Горе от ума» с Южиным — Чацким. Многолетняя, огромная переписка между супругами вскрывает то большое место, которое занимала Мария Николаевна в жизни и творчестве Южина. Сохранившийся отрывок письма 1887 года Александра Ивановича к его сестре Екатерине Ивановне Богуславской, с которой Южин до последних дней жизни был очень дружен, дает представление об отношении Южина к Марии Николаевне:

«...такой, как она, можно смело отдать и свое имя, и свою честь, и свое счастье; она будет такой женой, для которой не жаль ни сил своих, ни любви. Женой, которую можно любить больше всего на свете и уважать, пожалуй, тоже больше всего на свете. Словом, ей можно отдать свою свободу, свою душу и спать спокойно, зная, что все это в честных (и очень хорошеньких) руках. Она старинного хорошего рода и сумела, несмотря на некоторую неправильность воспитания, с большим обилием предрассудков, отрешиться от многих привитых к ней светских привычек, больше — нашла в себе столько силы, чтобы почти ребенком вырваться из жизни, которая ее томила своей пустотой и мелочностью, и взяться за дело, которое ей по душе. Все это сделано было не сценами, не порывами, а твердо и сознательно. В этом она увидала свое счастье и на это пошла, не смущаясь ни неудовольствием родных, ни сплетнями и пересудами знакомых. Врожденный такт и чувство правды спасли ее от крайностей, и, являясь твердым и стойким человеком, она сумела остаться милой, чистой девушкой. На сцене ее не коснулась вся грязь, с которой связана всякая, а сценическая тем более, общественная деятельность. Зовут ее Мария Николаевна, фамилия баронесса Корф. Ей не повезло на сцене: с несомненным если не сильным, то грациозным талантом, в ней всегда проявлялась скромность, чуть не стыд собственного успеха. Это скоро заметили и вежливо, любезно, отдавая полную справедливость ее личным качествам, намеренно оттеснили ее как артистку на второй план, а против мягкости и любезности окружающих — она беззащитна. Впрочем, она скоро поняла, в какой ад борьбы самолюбий (да еще артистических) она попала бы, если бы решилась добиваться успеха, и чуть было не помирилась с той ролью, которую ей усердно навязывали наши мерзавцы: ролью полезности, но, к счастью, некоторые обстоятельства обострили отношения, и она оставила сначала нашу сцену, а потом и совсем. Все это было этой весной. Несколько раньше, 23 февраля, через 4 месяца после отъезда Лидии Ивановны [Прокофьевой — первой жены А. И. — *Вл. Ф.*] в Крым, когда я уже решил разорвать с ней отношения навсегда, я признался ей в моем чувстве. Пусть она сама расскажет тебе, когда узнаете друг друга, как и что. Если я начну рассказывать, нужна будет десть бумаги и много, много всяких чувств, меньше всего смирения. Теперь мы любим

друг друга так, что за всю свою жизнь я ручаюсь, за ее также, иначе я не мог бы ее любить, она не была бы тем, чем я пытался слабо ее очертить тебе. Мы терпеливо ждем конца моего развода (я нетерпеливо, она по обыкновению, по характеру — довольно спокойно; выходят иногда пререкания, но большею частью я оказываюсь разбитым на всех пунктах). Развод мой кончится не позднее мая, и мы обвенчаемся. Тебя она по моим рассказам сильно любит; верю, что и ты отнесешься к ней так же, когда ее узнаешь. Целую тебя и жду твоего ответа.

Твой брат и друг *Саша*».

Письмо публикуется по оригиналу, хранящемуся у племянницы Южина, с детства воспитывавшейся в его семье, Марии Александровны Богуславской.

К стр. 57. В результате двух операций — прокол правого уха и глубокий разрез на правой щеке — Южин стал плохо слышать одним ухом, и весьма заметный шрам (лишь с годами несколько сгладившийся), почти не поддававшийся гриму, безобразил его лицо. Поэтому, чтобы публика не заметила шрама, а также, чтобы лучше слышать суфлера, Южин в каждой постановке после операции 1884 года строил свои мизансцены, по возможности, с правой стороны от публики.

К стр. 66. «Ваше милое и интересное письмо» — имеется в виду следующее письмо:

ПИСЬМО П. П. ГНЕДИЧА ЮЖИНУ

(. ЦГм, № 1 3.

12 января 1891 года, С.-Петербург

Дорогой князь Александо Иванович, простите мое долгое и, повидимому, упорное молчание. Но дело в том, что у меня сильно заболела Ольга Андреевна [жена П. П. Гнедича. — *Вл. Ф.*], и я даже опасался тифа. Вчера она встала с постели и прямо поехала в театр «на Никулину» — и сегодня чувствует хорошо. А то ведь десять дней пролежала в кровати. Это и было причиной, что до сих пор она не ответила на милое письмо княгини, писавшей ей с неделю назад.

От души поздравляю Вас с успехом Грозного и желаю ему долго держаться на репертуаре. Слышал от Давыдова и Никулиной о продолжающемся успехе «Сказки» [«Старая сказка», пьеса Гнедича, шедшая в Малом театре. — *Вл. Ф.*], и сердце мое радовалось на свое детище.

Теперь о некоем деле. Прочтите прилагаемое объявление. Если я Вам скажу, что редактировать это издание буду я, то совсем это будет Вам новостью. Министр очень одобрил мысль такой иллюстрированной летописи театра [то-есть «Ежегодника императорских театров», выходившего с 1891 года под редакцией П. П. Гнедича. — *Вл. Ф.*]. В этой летописи будет *все* выдающееся Москвы и Петербурга в иллюстрациях, и, между прочим, весь «Макбет». Посему не откажите прислать Ваши портреты в этой роли, я их передам Всеволожскому на одобрение. Затем: 1. Снималась ли Федотова в леди? 2. Снимались ли Вы Грозным и Нероном? 3. Интересна ли новая декорация для Вашей пьесы? 4. Нет ли с нее фотографии? Не снимались ли в костюмах за этот год Ленский, Горев и др.? Я не знаком с Музилем, — не шепнете ли Вы ему одно слово прислать мне *по его выбору* портрет для помещения в «Ежегоднике» по случаю 25-летия? Простите, что, быть может, затрудняю, но думаю, что и Вы отчасти заинтересованы в этом полуофициальном издании. Сам я буду в Москве в четверг на первой неделе поста, а до тех пор не могу выехать из Петербурга.

Вчерашний дебют Никулиной был удачен, хотя «Помещиков» [«Хрущевские помещики», пьеса А. Федотова — *Вл. Ф.*] у нас терпеть не могут.

Много Никулиной помогло, что Стрепетова мерзейшим образом играла Глашу до нее. Еще несчастнее была мысль сыграть «Она его ждет» [комедия в одном действии Родиславского. — *Вл. Ф.*], таких пьес тоже у нас не любят.

Вчера я встретил в театре, говорил с Савиной о «Цепях»; она утверждает, что успех «Цепей» самый громкий, больший, чем «Симфонии». Театр все время полон. В будущую субботу она едет к вам и, между прочим, играет мою «Женю». Обратите внимание на этот савинский chef d'oeuvre, посмотрите, что она делает из маленького этюда. Только смотрите близко, не дальше четвертого ряда — все дело в мимике.

Пока до свиданья. Жму вашу руку. Княгине передайте, что вчера я кончил «Пустыню», злодейским образом заставил умереть героя от Apрlexis cerebii по всем правилам науки. Немировичам при свидании поклонитесь. Искренне преданный и любящий

П. Гнедич.

К стр. 68. Гамлет Южина вызвал целый «парламент мнений». Давая «картинное впечатление грусти», А. И. подчеркивал «духовную мощь и героизм датского принца» (Кара-Мурза, «Малый театр», М., 1924, стр. 252).

На книге Даудена «Шекспир» рукой Южина сделана карандашная запись:

«Многие видят в словах

Расстроен мир! Все спуталось,
Хаос объял вселенную!
Проклятье, о проклятье судьбе,
Меня затем призвавшей к жизни,
Чтоб это все устроить и связать! —

высшее проявление слабости воли в Гамлете. Гете прямо указывает на это место, как на узел драмы, на ее источник. Неужели, если человеку приходится «связывать распавшуюся связь времен» и «устраивать расстроенный мир» убийством или даже казнью, он не может проклясть судьбы, давшей ему удел палача? Неужели только слабые люди говорят и молятся «да минует меня чаша сия!»? И не доказательство ли, наоборот, силы духа и воли, если, несмотря на душевную муку, выразившуюся в этом вопле, человек все-таки берет топор палача или меч мстителя и во все время тяжких сомнений сильного ума идет к цели, отдавая ей все? Неужели горская и кровавая месть или корсиканская вендетта есть сила, а Гамлет — слабость?

Особенно мучителен для Гамлета переход от этого проклятия к «Идем, друзья, идем на тяжкий подвиг!»

* * *

В связи с постановкой «Гамлета» в Малом театре с Южиным в заглавной роли имеет значение следующее письмо Гнедича Южину:

ПИСЬМО П. П. ГНЕДИЧА ЮЖИНУ

25 февраля 1891 года

Дорогой и милый князь, письма наши разошлись, но теперь Вы уже получили мое и знаете причину задержки. В понедельник выезжает в Москву директор. Я буду в пятницу. Между прочим, будет заседание о

Гамлете. Предупреждаю Вас вот насчет чего. Иван Александрович видел где-то за границей две последние картины третьего акта (молельню и кабинет Королевы) соединенными в одну: декорация изображает разрез замка — наверху молельня, внизу кабинет. Сильно сомневаюсь в том, чтобы принцу особенно ловко было переходить из этажа в этаж. Пишу все это Вам на случай, если бы у Вас спросили мнения — чтобы Вы уж не очень удивились, — но директор весьма настаивает на этой постановке. По-моему, такие ухищрения более к лицу Роберту и Бертраму, чем Гамлету. Я сопротивляюсь по мере сил и возможности. Сами не говорите первый, но если можно — стороной предупредите Черневского. А впрочем, все предоставляю на Ваше усмотрение: так играет Барнай — человек компетентный в эффектах.

Обнимаю Вас.

П. Гнедич.

К стр. 73. «Жюли умирает» — Жюли дочь няни А. И., Елизаветы Абрамовны Соколовой. Из письма Южина к М. Н. Сумбатовой:

«Жюли, бедная наша Жюли кончила свои страдания... Я не думал, что это меня так потрясет. Я рыдал, как мальчишка, и не мог удержаться. Няня подала мне воды, сама вся в слезах. Я велел на кресте ее вырезать слова «незабвенной страдалице Юлии». Зачем знать кому-нибудь, кто эта Юлия, как велика была перед судом совести и правды ее неугасимая любовь и сколько она души положила за други своя?»

К стр. 77. «Чересчур (в Москве) держусь текста» — во многих отношениях интересное признание. 1) Прекрасно владея литературной речью и считая, что «сила и красота языка — это половина красоты всего произведения», Южин не мог примириться с неудачно построенными фразами многих переводных и оригинальных пьес современных авторов, — недаром во многих своих высказываниях (например, в статье «Слово, сцена, улица») и, в частности, в письмах к жене он с возмущением говорит об этом (особенно негодует он на язык персонажей Невежина). Устанавливая на репетициях свою редакцию текста, он не раз выслушивал упреки газетных рецензентов в незнании ролей. Это вынуждало Южина «держаться текста» авторов, хотя он и чувствовал все недостатки его. Игра в пьесах отечественных классиков была ему трудна в другом отношении. Как передавала мне М. Н. Сумбатова, помогавшая мужу учить роли и сама блестяще их запоминавшая, Южин, несмотря на то, что очень нуждался в ее присутствии на спектаклях (что подтверждается многими его письмами к жене), часто говаривал, что при ней он, постоянно думая о тексте, играет хуже: забота о соблюдении текста сковывала его темперамент. 2) Южин по природе своего дарования принадлежал к числу тех актеров, для которых каждый спектакль был новым творческим актом, являвшимся результатом взаимодействия и с партнером и с публикой в момент самого действия. Так, например, диалоги Южина с его постоянной партнершей Е. К. Лешковской (особенно памятны мне они в семнадцати виденных мной спектаклях «Стакана воды») каждый раз были иными: новые мизансцены, другая эмоциональная окраска отдельных мест, неожиданные интонации, только на сегодняшнем представлении пьесы прозвучавшие, и т. п. Необходимость «держаться текста» особенно в тех случаях, когда этот текст не отличался высокими литературными достоинствами, мешала творческому самочувствию Южина. На гастролях и на утренних спектаклях в Москве (где публика обычно была менее критически настроена) Южин с большей свободой отдавался своему темпераменту, не заботясь о строгом соблюдении текста. 3) Наконец, данное признание проливает свет и еще на одно обстоятельство. Южин понимал, что «чересчур держась текста», он лишает себя возможности проявлять свой очень большой прирожден-

ный темперамент. Это, в свою очередь, приводило к тому, что московские рецензенты (особенно в первые годы его актерства) не раз упрекали Южина в «холодности» и говорили, что его ум превалирует над чувством. Поэтому в 1892 году Южин и считает своим недостатком то, что он «держится» текста.

К стр. 78. Сохранилось и другое «признание» Южина; оно записано его рукой в альбом М. С. Лазаревой, собиравшей среди своих литературных и театральных знакомых ответы на составленную ею анкету. Несмотря на полушутливый тон ответов Южина, они, несомненно, характеризуют его:

1. Любимая добродетель?	Стойкость в беде.
2. Любимое качество в мужчине?	Смелость.
3. Любимое качество в женщине?	Робость.
4. Мнение о счастии?	Нет мнения.
5. Мнение о несчастии?	Несчастье — это когда нет счастья.
6. Кем желали бы быть?	Собой самим.
7. Где бы желали жить?	С друзьями.
8. Любимые авторы в прозе?	Гоголь.
9. Любимые поэты?	В. Гюго.
10. Любимое искусство?	Театр.
11. Любимые герои в литературе?	Маркиз Поза.
12. Любимые героини в литературе?	Елена — «Накануне».
13. Любимое занятие?	Думать.
14. Любимое развлечение?	Болтать.
15. Преобладающая страсть или наклонность?	*Так я Вам и сказал.*
16. Любите ли комфорт?	Чересчур.
17. Расположены ли к физическим упражнениям (верховой езде, танцам и т. п.) и к физическому труду?	Ну, не особенно.
18. Главная антипатия?	Ложь.
19. Любимый цвет и цветок?	Яркозеленый и весенняя листва.
20. Чего более всего желаете своему отечеству?	Свободы.
21. Ваше теперешнее настроение ума?	Созерцательное.
22. Какую вину извиняете?	Всякую.
23. Любимый девиз?	Живи и жить давай другим.

К стр. 79. Омон и Лентовский — первый содержал в Москве кафешантан, с отдельными «номерами» при ложах театра, второй был крупным антрепренером ряда театральных предприятий, в том числе оперетки и летних садов, ничего общего с шантанами не имевших.

К стр. 82. Письмо написано в связи с тем, что поставленная в октябре 1892 г. в Александринском театре хроника Сумбатова «Царь Иоанн IV» вызвала статью Суворина в «Новом времени», содержавшую ряд крайне резких выпадов против ее автора. Возмущенный Южин послал Суворину телеграмму, на которую тот ответил язвительным письмом, вновь подтверждающим, что он не может считать Сумбатова драматургом.

К стр. 89. ОТВЕТНОЕ ПИСЬМО П. П. ГНЕДИЧА

Января 9 1893 г. С. П. Бург.

Милый и дорогой друг Саша, спасибо тебе большое за память и за твою добродетель. Чутким сердцем представителя житейской суеты ты понял, что для бедного писателя важно получить гонорар его перед празд-

ником, и выслал его. Но бедное произведение бедного писателя, кажется, совсем не шло на праздниках; сие прискорбно и грустно. Вскую покинул меня?

У нас перемена дирекции. С 1 апреля (хорошее число) вступает в должность Витя [Виктор Крылов. — *Вл. Ф.*]. Сегодня директорский швейцар Федор (дипломат и человек солидный) спрашивает меня: «П. П., неужели *у нас* Крылов режиссером будет?» Я ему говорю: «А что?» Он в ответ такую рожу скорчил, что, чего доброго, Крылову не сдобровать; очевидно, Витя более целкового на праздник ему не дает.

Григорович тоже подвернулся в швейцарской. Федор говорит: «Ваше превосходительство, у нас сегодня здесь от кухни блинами пахнет». А Д. В. ему говорит: «Нет, мой друг, это не блинами пахнет, а панамой. Если Ив. Ал. [Всеволожский.— *Вл. Ф.*] тебя спросит, чем запах, ты ему и скажи: возле комнаты Погожева пахнет панамой».

Насчет Louïs XIV ты несколько заблуждаешься. У меня есть превосходно иллюстрированная «История Франции» Guizot. Там в IV томе есть несколько изображений Людовика, из которых одно, на стр. 256, совершенно соответствует твоим физическим данным. Я тебе писал о Людовике потому, что роль хорошая, а не по чему другому.

К будущему сезону у меня будут три пьесы. Напиши, пожалуйста, что готовят к будущему московские театральные сочинители? Ты, верно, знаешь новости о Шпажинском и Невежине. Александрова Вольдемара мы пропустили, сколь ты знаешь. Он уверял меня, что *ты* ему сказал, будто его нынешняя пьеса *лучше всех прежних*. Какой ты, однако, ехидный приятель. Отчего ты ему не сказал, что она лучше будущих?

Обнимаю тебя и целую в уста сахарные. У нас на сцене одно паскудство, боюсь сообщить тебе подробности, дабы не возбудить взаимную тошноту.

Твой *П. Гнедич.*

P. S. Спасибо тебе и княгине за телеграмму и поздравления. Целую ее ручки. Что ты в посту делаешь?

К стр. 92. «Твоего большого гамлетовского портрета» — Южин имеет в виду свой портрет в роли Гамлета, который в увеличенном виде висел в комнате М. Н. Сумбатовой.

К стр. 94. «Пчельников вынуждает подать в отставку». Южин за отказ от роли, предложенной ему в пьесе Шпажинского, был вызван в Контору императорских театров к Пчельникову, указавшему Южину, что отказ от роли является нарушением основных обязанностей актера. Южин тут же написал прошение об отставке. Несомненно, что отставка была бы принята, если бы Шпажинский, знавший, что сочувствие прессы и публики будет не на его стороне, не взял свою пьесу обратно.

К стр. 94. В связи с пребыванием Южина в Варшаве (на обратном пути из-за границы) возник своеобразный инцидент, ярко характеризующий и В. Крылова, типичного драмодела конца XIX века, заимствовавшего чужие сюжеты и переделывавшего иностранные пьесы, и Южина, возмущавшегося подобными «методами творчества», всегда и во всем стремившегося поддержать достоинство актера. Помещаемая ниже переписка между В. Крыловым и Южиным (она сохранилась в архиве П. П. Гнедича — ГЦТМ, № 11308 и 11201) касается пьесы Величко «Первая муха», которая на сцене Александринского театра шла в «редакции» В. Крылова; центральную роль в Петербурге и на гастролях в Варшаве играл Сазонов, в Москве — Южин.

ПИСЬМО В. КРЫЛОВА ЮЖИНУ

12 апреля 1894 г.

Многоуважаемый Александр Иванович!

Приехавшие из Варшавы артисты говорили мне, что Вы там видели мою «Муху» и намереваетесь повторить моего генерала, как его играет Сазонов. Между тем Вы должны знать, что между мною и г. Величко произошло по поводу моей пьесы «*Муха*» большое препирательство, что этот господин чересчур бесцеремонно пользовался мною и за мое благодеяние ему отплатил грязью Павел Михайлович [Пчельников. — *Вл. Ф.*] обещал ему поставить в Москве его *первоначальную пьесу*, которой от моей, как небу от земли. Поэтому я Вас покорно прошу не вносить в Ваше исполнение ничего, взятого из спектакля, виденного Вами в Варшаве. Между моим героем и героем Величко громадная разница, у меня молодящийся генерал, комическая фигура, у него прямо молодой полковник, положительное лицо. Величко имел наглость, после громадного успеха моей пьесы, давшей ему хорошие деньги, утверждать, что в этом лице я исказил его глубокую мысль. Утверждал даже печатно. Поэтому не только какое-нибудь слово, подхваченное в моей пьесе, но даже манера движений, характерность внешняя лица, если будет хоть несколько повторена Вами из моей пьесы, я сочту прямо плагиатом. Особенно обращаю Ваше внимание на слово: «Замечательно». Вы, как автор, понимаете, что это trouvaille du théâtre [театральная находка. — *Вл. Ф.*], и она принадлежит мне, Вы не должны этого играть. Если вообще Вы будете играть в пьесе, — играйте светского молодого человека, как он написан Величко и как Величко этого желает, чтоб исправить мои искажения. Я очень строго за это стою, и всякое заимствование хоть бы одного слова или фигуры типа из моей пьесы почту за личное оскорбление мне. Я надеюсь, что Вы уважите мою просьбу и ни в каком случае не отступите от пьесы Величко, взяв чего-либо из моей. Я пишу об этом и Павлу Михайловичу, который, вероятно, будет с Вами об этом беседовать. Я слишком оскорблен всеми мерзостями Величко, чтобы относиться к этому равнодушно, и всякое Ваше стремление украсить его пьесу заимствованием из моей буду считать великой обидой с Вашей стороны мне.

Душевно Вам преданный

В. Крылов.

Даже грим лица должен быть совсем другой, именно молодой, обыкновенный, красивый, а не потрепанный, как у Сазонова.

Мне нет никакого резона моими вставками помогать успеху пьесы такого господина, как Величко.

Письмо Южина Крылову сохранилось в копии в письме Южина П. П. Гнедичу. В приписке к этому письму Южин пишет:

«Вот тебе, дорогой Петя, два любопытных документа. Письмо это, за купюрами, послано мною Крылову, авось оно обуздает его наглость и будет ему «лозою полезною». Удивительный господин! Ведь нет другого подобного явления в природе: Крылов боится плагиата! Крылов восстает против одних слухов о заимствовании! Крылов! А? Да это какое-то животное из басен его однофамильца: волк, жалующийся на овец, или что-нибудь в этом роде.

Целую тебя. Документ сохрани.

Твой *А. Сумбатов*».

Напомним, что на все инсинуации и обвинения В. Крылова, направленные по адресу В. Величко, последний ответил четверостишием:

Как первый автор «Первой мухи»,
Чтоб опровергнуть злые слухи,
Я напишу четыре слова:
Я — друг *великого* Крылова.

Оно помещено в листовке, выпущенной в декабре 1894 года «Обществом вспомоществования бедным ученикам средних учебных заведений г. Москвы», где были воспроизведены автографы, главным образом актеров Малого театра. Здесь, между прочим, находим и автограф Южина:

Прекрасное постигнуть может
К великому отзывчивое сердце.
(Шиллер, «Дон Карлос», IV д.)

К стр. 97. Текст циркуляра театрального агентства Рассохиной от 30 октября (печатается по копии, хранящейся в архиве Южина):

«М. г.! Ввиду того, что императорские театры, по случаю траура, будут закрыты на полгода, г-да артисты, если им только разрешат, поедут на гастроли в провинцию, то не захотите ли Вы воспользоваться случаем пригласить на известное количество спектаклей г-д Федотову, Горева и Южина. Вместе с тем сообщаю вам их условия: г-жа Федотова — 200 рублей за спектакль, количество спектаклей может быть обусловлено по общему соглашению. Репертуар и т. д... Г-н Горев — от 150 до 100 рублей за спектакль, причем цифра эта будет находиться в зависимости от количества спектаклей. Репертуар и т. д... Г-н Горев может принять службу до конца сезона, и тогда к репертуару прибавляются следующие пьесы и т. д... Г-н Южин — 200 рублей за спектакль, причем, если он будет приглашен на 10 спектаклей, то авансом должно быть выслано за 5 спектаклей. Одиннадцатый спектакль идет бенефисом на общих основаниях. Бенефисной пьесой назначается «Гамлет». Высланный аванс за 5 спектаклей идет в зачет последних пяти, за первые же пять уплата должна производиться перед началом каждого спектакля. Г-н Южин может приехать и на меньшее количество спектаклей, но число их должно быть точно определено, и аванс необходимо выслать за половину гастрольных спектаклей. Ввиду того, что г-да Федотова, Горев и Южин имеют уже массу приглашений в другие города, а агентство, симпатизируя Вашему делу, желает оказать Вам в данном случае полное содействие свое, то покорнейше прошу Вас быть любезным немедленно ответить на это письмо. В ожидании скорого ответа с совершенным почтением имею честь быть

Е. Рассохина».

К стр. 103. «Джентльмен» имеет в Москве большой успех сборов, общего мнения, скандала». Еще до появления пьесы на сцене Малого театра по Москве стали распространяться упорные слухи о том, что в ней жестоко осмеян известный московский фабрикант-миллионер, всевозможные причуды и выходки которого не раз привлекали к себе внимание «общества». Говорили, что сюжетом пьесы является действительное событие, разыгравшееся в его семье, о чем Южин будто бы не только знал, но и сам был главным его виновником и якобы в образе одного из действующих лиц пьесы (писателя Остужева, к которому, бросив мужа, ушла жена «джентльмена») Южин вывел сам себя. Поэтому спектакли «Джентльмена» вызвали в публике, особенно в купеческих, финансовых и биржевых кругах, нездоровый интерес, способствовавший сборам (пьеса была единственной в сезоне 1897/98 г., выдержавшей 25 представлений — цифра по тому времени исключительная). Между тем достоверно известно по ряду писем, что Южин в это время не был знаком с тем, кого считали

прототипом «джентльмена» Рыдлова, ни разу с ним не встречался и ни один из эпизодов пьесы не соответствовал происходившему в личной или общественной жизни того, кто будто бы послужил оригиналом для создания образа Рыдлова. Ярко сатирическая и обличительная направленность комедии, воспринятая московскими дельцами как пасквиль на них, типически обобщенные образы и характерные для «Торговых домов» факты, изображенные в пьесе, служа предметом всевозможных предположений — с кого «списан» тот или иной персонаж пьесы и скандальная хроника какой купеческой семьи в ней выведена, — содействовали «успеху скандала». Но был и несомненный успех «общего мнения», вызванный и талантливым разоблачением представителей буржуазии (не случайно «Джентльмен» неоднократно ставился на советской сцене) и блестящим исполнением пьесы в Малом театре: в спектакле участвовали М. Н. Ермолова, О. О. Садовская, Е. К. Лешковская, А. А. Яблочкина, Е. Д. Турчанинова, А. П. Ленский, К. Н. Рыбаков (он играл Рыдлова), О. А. Правдин, В. А. Макшеев, А. К. Ильинский (играл Остужева).

К стр. 109. ИЗ ПИСЬМА М. Н. СУМБАТОВОЙ МУЖУ

23 марта 1897 года, Москва

...газеты я тебе вышлю, но, ради бога, не печатай, не поговорив с участниками, свидетелями съезда, потому что как ни подробно и даже верно в общем ни описано в газетах, но в них часто есть и умалчивания, пропуски, ошибки и даже иногда заведомые передержки. Я читала почти все о съезде в вашей читалке и потому говорю это, зная газетные статьи, но и присутствуя на самих заседаниях. Ты можешь быть введен в заблуждение газетными заметками, а тебя могут справедливо упрекнуть, что ты пишешь о том, на чем даже не поинтересовался лично присутствовать. Члены съезда, то-есть комиссии, все меня спрашивали о тебе, где ты, когда вернешься, как это ты уехал от съезда и т. д. Наконец, сам Суворин был здесь последние дни, сидел с начала и до конца заседаний в литерной ложе у Пчельникова или на сцене, в антрактах бывал окружен большими группами, громко спорил и говорил, ходил в курилку, которая за это время играла роль кулуаров палаты, видимо, очень интересовался и, насколько можно судить по лицу, относился сочувственно, а не скептически, да и самый съезд за последнюю неделю во многом упорядочился, перестал мечтать о всевозможных монополиях, а наоборот, проникся в большинстве благородными мыслями и чувствами; наконец, в числе комиссии съезда заседал все время некто Селиванов, памятный тебе, я думаю, рецензент «Петербургских новостей», не менее памятный и Немировичу: мрачная, долговязая фигура в темных очках или пенсне. А вся комиссия, все председатели с симпатичнейшим Ал. Потехиным во главе (который, кстати, очень тепло о тебе расспрашивал и просил кланяться) говорили съезду в заключительных своих речах много комплиментов: о его благоразумии, деловитости, уменьи забывать личный интерес ради общего и т. д. и вообще вынесли из съезда симпатичнейшее впечатление, так что твоя статья может вызвать резкие опровержения, а связываться, не бывши на съезде лично, нельзя, по-моему. Я из письма твоего к Кондратьеву вижу, что о многом ты имеешь неверные сведения; например, о «бесплатности костюмов». Никто даже не поднимал этого вопроса. Говорили о том, что несправедливо требовать от актрис исторических и бытовых костюмов, когда от актеров этого не требуется, и съезд с этим согласился и поравнял актеров и актрис в этом отношении. Вопрос о «присяжном рецензенте» даже смеха на съезде не возбудил и прошел в докладе, читанном не самим докладчиком, вполне не замеченным. Последнее время

съезд действительно в общем дисциплинировался. Было ли это невольное влияние председателей и их секретарей, которые вообще много и бескорыстно работали; может быть, вид всей комиссии, изо дня в день сидящей и слушающей дебаты, не имеющие никакого прямого, личного отношения к их судьбе; или то, что главари из членов съезда, ораторы его, наиболее активные его деятели за это время, до и после заседаний и в перерывах, имели возможность говорить и слышать в курилке и на сцене более трезвые взгляды и внушения от массы не актерской братии, бывавшей на сцене, от самих председателей и т. д.; наконец, комиссия, выработавшая нормальный контракт и правила, войдя в тесное соприкосновение с комиссией съезда, в свою очередь могла влиять на толпу, на массу при спорах и прениях вне заседаний. Как бы то ни было, но заседания съезда стали чиннее, сдержаннее, не так рьяно аплодировали чуть не каждой понравившейся фразе, не одобряли поочередно, под минутным впечатлением, и правого и виновного. В смысле же обложения себя, как ты увидишь из газет, были прямо щедры, так что все время их надо было удерживать и напоминать о благоразумии, чтобы потом не пришлось проклинать себя за свое увлечение...

Сегодня закрытие съезда было прямо величественное, и толпа вела себя образцово. Кремлев популярничал и актерничал в скверном смысле слова, в заключительной речи пустил нечто вроде даже слезы, но это бог с ним. Актер он, видно, был скверный и хорошо сделал, что ушел со сцены, но работал он много и добросовестно. Медведева несколько помелодраматизировала. Гарин рыдал всем телом, когда его благодарили за издание сборника «Призыв», но зато речь Потехина, самый вид его и голос (он очень постарел и ослабел), когда он говорил, что ему жаль говорить съезду «прощай», и вся зала крикнула ему в ответ: «Нет, до свиданья, до свиданья», речь Савиной, сказанная нервно и вместе просто, без носового оттенка, лучше чем она когда-либо говорила монолог в драматических ролях, громовые, бурные, не прекращающиеся ни на мгновение аплодисменты всей залы, полной с низу до верху нарядной, нервной, возбужденной толпой, вставшей на ноги, как один человек, вся эта картина оставила на всех присутствующих неизгладимое впечатление... В этой толпе, в этой зале чувствовалось веяние таланта, и за эту талантливость, которая нет-нет и покажется во все заседания съезда, ему можно простить многие уклонения и надеяться, что под влиянием таких дней, как эти две недели, дурное сгладится, а хорошее разовьется с полной силой. Вот почему мне и не хочется, чтобы ты писал о съезде. На будущий год решено хлопотать о новом съезде в Москве же будущим постом, и я уверена, что к тому времени съезд произведет вполне хорошее впечатление. Ведь и сейчас (если я не ошибаюсь) нет ни одной резолюции, за которую надо было бы краснеть; я говорю, конечно, об утвержденных резолюциях, а результаты работ могут быть громадны, если все удастся провести в жизнь, что намечено. Особенно велик будет, по-моему, результат нравственный: все порядочное после съезда укрепится, почувствует, что они не одиноки, что под ними есть почва; все непорядочное, наоборот, должно будет сознаться хоть самому себе, что под ним почва поколебалась, что надо или упорядочиваться хоть сколько-нибудь, или уходить самому. Конечно, не сразу это случится, но если этот процесс начнется хоть медленно, это будет большой плюс.

* * *

Напомним, что написанный Южиным обзор работ съезда, его «резолюций и настроений» резко отличался от его первых впечатлений, составленных на основе газетных отчетов о съезде, что ясно выразилось в его письме к А. М. Кондратьеву. Значительное влияние в этом вопросе оказали письма к мужу М. Н. Сумбатовой.

Представляя интерес для выяснения отношений в деловых вопросах между Южиным и его женой, данная переписка вскрывает настроения съезда — «этого акта глубокого исторического значения в области сценического искусства», по выражению Южина, кроме того, переписка опровергает довольно распространенное мнение о выступлении Южина на съезде. Пущенные в ход Е. И. Кировой («Повесть рядовой актрисы», ГИХЛ, М., 1931, стр. 42—43) домыслы приняты на веру автором предисловия к ее воспоминаниям (Э. Бескин, «Факты остаются фактами», стр. 10) и без проверки повторены им в его «исследовании» («А. И. Южин-Сумбатов». Изд. «Искусство», М., 1936, стр. 96 и сл.); Южину приписано знаменитое выступление А. П. Ленского (дважды опубликованное: в «Трудах съезда», М., 1898, 2-я ч., стр. 20—29, и в книге «А. П. Ленский», редакция М. Ф. Ленина и моя, «Academia», 1935, стр. 299—320). Понятно, что Южин, находясь в это время на гастролях в Варшаве, не мог присутствовать на съезде. Правда, им был послан на съезд через Вл. И. Немировича доклад.

«...попроси Володю Немировича сообщить тебе [пишет он жене 13 марта 1897 года] доклад, который я ему посылаю для прочтения. Если ему не будет времени, проглядш его сама, исправь шероховатости и, если нужно будет, дай Маше Тинюльт переписать на машинке, чтобы Немировичу легче было его читать. Напиши мне о нем свое мнение...»

Но данный доклад был снят самим Южиным, и, как видно из следующего отрывка письма М. Н. Сумбатовой мужу от 18 марта, его тема была совершенно иной, чем у Ленского, говорившего о необходимости образования для актера.

«...после обеда отправилась к Немировичу и прочла ему письмо и твой доклад. Несмотря на то, что вполне сочувствую твоим планам в докладе, но и я думаю, что лучше его не читать (твоя телеграмма пришла, едва я успела дочитать доклад). Во-первых, я вторично на опыте вижу, что доклад, прочитанный в отсутствие автора, не достигает цели и проходит незаметно. Затем, сейчас твой проект без твоего активного, энергического участия не может пройти в жизнь, потому что на съезде каждый думает о себе лично, а об общем интересе лишь настолько, чтобы не было уж очень стыдно перед прессой и публикой, а потом слить воедино Соловцова, Бородая и К°, мне кажется, сейчас невозможно» [Южин предлагал слить ряд товариществ в одно акционерное общество — см. стр. 273 настоящего издания].

К стр. 111. «Совет из артистов».

Совещание у Теляковского происходило 6 февраля, на нем, кроме Южина, присутствовали Федотова, Ермолова, Никулина, Лешковская, Садовский, Рыбаков, Ленский, Правдин, Музиль, Кондратьев, Нелидов и помощник управляющего Конторою Лаппа-Старженецкий — см. Теляковского («Воспоминания 1898—1917 гг.», Л., 1924, стр. 163—167), который между прочим пишет: «Дольнее всех говорил самый младший, А. И. Южин, старавшийся добиться в конце концов определенных практических результатов от всей этой многословной говорильни. Будучи не только артистом, но, кроме того, и драматическим писателем, он был вместе с тем умен, образован... и отлично знал достоинства и недостатки своих коллег по труппе» (стр. 165)

К стр. 112. В рукописи перечисленные фамилии написаны сокращенно, поэтому возможно, что не «Федотову», а «Федотовой».

К стр. 113. В «Записи всего, что найду важным» в разделе III «Работы в Малом театре, кроме артистической», Южин пишет:

«В 1899 году приказом в журнале распоряжений от 30 сентября назначен членом Московского отделения Театрально-литературного комитета.

После смерти Н. И. Стороженко был избран его председателем тремя голосами из четырех. Один мой. Наотрез отказался. Избран тремя голосами Н. В. Давыдов. Состою членом (до) 25 августа 1913 года».

К стр. 113. «Благодаря бессмысленному распределению ролей» — напомним афишу:

Ислаев	Рыбаков
Наталья Петровна	Ермолова
Верочка	Музиль
Ислаева	Федотова
Лизавета Богдановна	Садовская
Шааф	Правдин
Ракитин	Южин
Беляев	Рыжов
Большинцов	Макшеев
Шпигельский	Ленский

К стр. 113. «По моей записке об очередном режиссерстве» — данной записки нет в архиве ГЦТМ; не удалось ее найти и в архиве Малого театра.

К стр. 118. «Работаю в репертуарном совете».

В «Записи всего, что я найду важным» находим следующие строки:

«В 1901 году учреждается из главных артистов труппы репертуарный совет, переименованный затем в режиссерский. Он читает пьесы, распределяет роли. В нем учреждается очередное председательство, — чаще всего выбирают меня».

Как видно из печатаемого ниже письма А. П. Ленского к Южину (оно не датировано, относится к 1904 или 1905 году), одно время оба совета существовали одновременно.

ПИСЬМО А. П. ЛЕНСКОГО ЮЖИНУ

Дорогой Сашура!

Если сегодня должен состояться совет, а г. директор не найдет удобным назначить его у меня, то прошу тебя, если понадобится, передать ему мое мнение по поводу возникающих вопросов.

Вот оно.

1. Одно из двух: или репертуарный совет, или режиссерский. Одновременное существование обоих — нежелательное увеличение количества инстанций, и только.

2. Если же режиссерский, то в нем, кроме известных трех лиц администрации, должны присутствовать все, несущие эту обязанность.

3. Режиссерский же совет должен состоять только из лиц, имеющих *способности* нести таковую обязанность, а не случайно налепленный ярлык, что у нас до сих пор сплошь и рядом бывало и чем только дискредитировалось хорошее установление очередного режиссерства.

4. Репертуарный совет, если таковой будет оставлен, должен быть значительно изменен в своем составе. Вот тот состав, при котором функции совета будут и более правильными и беспристрастными как по выбору пьес, так и по распределению ролей.

Оставлены	*Выбывают*
Южин	Садовский
Правдин	Садовская
Федотов	Музиль
Падарин	Никулина
Платон	Ильинский и я.
Айдаров и	

как главный режиссер Кондратьев.

Мое удаление обиды мне не принесет, а сослужит службу буфера от столкновений самолюбий, неизбежных при перемене состава.

Если же совещание будет происходить у меня, извести своевременно.

P. S. Не читай и не передавай на обсуждение моего мнения раньше времени, а особливо светочам любви к искусству: Нелидову и Кондратьеву.

Твой *Ленский.*

К стр. 118. «Будто Гельцер его [Теляковского] побила».

ИЗ ПИСЬМА ЮЖИНА П. П. ГНЕДИЧУ

(ГЦТМ № 11219)

5 февраля 1901 года

У нас разыгрался гельцеровский инцидент на довольно интересной общей подкладке.

В газетах, по разным мотивам, вот уже который сезон идет повальная травля главным образом нашей администрации, а кстати, и труппы Малого театра. Общедоступный Художественный театр создал воистину новое направление, только не столько в творчестве сцены, сколько в очень рациональных приемах борьбы с соперниками. Наша вина и глупость в том, что мы долгими годами действительно подготовили целый ряд брешей в нашем деле: режиссера нет, заведующего репертуаром -- еще меньше, целые важные амплуа не заняты. «Царь Федор», весь Ибсен, Чехов — прозеваны. Словом, терпим мы по заслугам, но то, чем нас сейчас доезжают, и те приемы, которыми это доезжанье практикуется, — не имеет названия. Достаточно прочесть фельетон Васильева.

Литературно-театральный комитет на шести листах представил Теляковскому мотивы, по которым не следует ставить этих «Опавших листьев». Теляковский настоял, так как ему — и совершенно основательно — понравилась литературная сторона вещи. Петербургское отделение пьесу пропустило. Она провалилась беспримерно: не было ни одного вызова, ни одного шиканья. Публика просмотрела, ничего не поняла и ушла. Предчувствуя этот исход, Теляковский и на репетициях был очень нервен. Гельцер, враждующий с Коровиным, написал декорацию в два дня, не успев ее кончить, и представил ее целому жюри из Теляковского, Коровина, Борисова и т. п. Коровин заметил, что она вся «зализана». Тогда Гельцер говорит Теляковскому: «Владимир Аркадьевич, позвольте мне писать большими мазками, назначьте мерку». Теляковский вспыхнул и отвечает: «Мне вся эта газетная и всяческая агитация надоела. Театр поручен мне государем императором, я отвечаю за его направление, и кто хочет мне не помогать, а мешать, может уходить». Через три дня, на генеральной репетиции этих же злополучных «Листьев», жена Гельцера бросилась на Теляковского с поднятой рукой и криком: «Вы оскорбили мужа». Стоявшие рядом Бахрушин и Аршеневский схватили ее за руки, Теляковский ее оттолкнул, и она упала в обморок, не успев его ударить. По Москве говорят, что она дала ему четыре пощечины, а телеграммы в Петербург ты знаешь. Целую тебя и ручки О. А.

Твой *А. Сумбатов.*

К стр. 120. «Получаю известие о смерти Чехова».

В «Русском слове» (1910, № от 17 января) за подписью «А. И. Южин» были помещены следующие строки:

«С начала 80-х годов мы были очень дружны с Антоном Павловичем. Были вместе членами комитета Общества драматических писателей. Провожал я его на Сахалин.

Затем наша дружба возобновилась, когда я в конце 90-х годов приехал в Ниццу. Антон Павлович совсем уже больной жил в «Pension Russe». Я поселился там же, чтобы быть к нему поближе. Вскоре приехал туда литератор П., и мы втроем очаровательно провели три-четыре недели.

Вспоминается мне один эпизод.

В Ницце какой-то русский принес Антону Павловичу огромную пятиактную историческую драму в стихах.

Чехов вообще был очень кроткий, мягкий человек, боялся обидеть и нежно относился к чужой душе.

И поэтому я был страшно удивлен, когда утром, перед завтраком, войдя к нему, услышал, как он, не стесняясь моим присутствием, прямо «на все корки» разносил и автора и пьесу.

Пьеса была из византийской жизни и написана была знатоком и, кажется, даже специалистом византийской истории.

Когда автор ушел, я обратился к Антону Павловичу и сказал:

«Зачем ты его так сильно пришиб?»

Антон Павлович наморщил лоб и с самым непримиримым видом сказал мне:

«Ведь этот господин для этой пьесы из своей души ничего не вынул... а все из книг, из летописей. Попробуй-ка ты или я написать историческую пьесу, — он подчеркнет тебе каждый промах, каждую неверную дату, и благодаря тому, что он авторитет, пьеса провалится... Как же мне его щадить?»

В последний раз я с Чеховым виделся за несколько дней до представления «Вишневого сада» на бенефисе Шаляпина в Большом театре. Шел «Демон». На мой взгляд, он тогда выглядел нисколько не хуже чем двумя-тремя годами раньше.

Тем ужаснее и неожиданнее была через полгода весть о его смерти.

Очень трудно о таком человеке, как Чехов, у которого не было в натуре ничего аффектированного, который был очень внутренен, глубок и целен, очень трудно о таком человеке давать эпизодические воспоминания. Это было бы все равно, если бы рассказать его «Степь» своими словами».

К стр. 123. ПИСЬМО П. П. ГНЕДИЧА ЮЖИНУ

С. П. Бург, 5 октября 1906 года

Дорогой Саша, успех *«Измены»* можно будет определить только после четвертого раза. Мне никогда не доводилось еще быть в таком настроении в первое представление пьесы. Дело в том, что до начала представления никто, кроме троих: меня, Корнева и, конечно, Савиной, не верил, что пьеса идет. Ге — загримированный — спрашивал: «еще нет отмены?» Когда подняли занавес, на многих лицах было то выражение, какое бывает у гимназистов, если в класс внезапно явится учитель, который по болезни должен был не приходить. Уверенность явилась в исполнении только на втором спектакле, но и то ждали, что он будет отменен. Вот до чего наша премьерша отучила товарищей верить в нее. Еще более смутились, когда прочли в двух распространенных газетах — «Новое время» и «Петербургская газета», — что пьесу испортили актеры. Это было для них неожиданностью.

Что греха таить — у нас не умеют играть таких вещей. Старики поперхнулись Островским, у Савиной до сих пор сидит в горле Крылов, и она не может им отплюнуться, а молодежь уверяет, что она способна только на Ибсена, о чем трубит и Михайло Дарский, с презрением относящийся ко всему прочему.

На будущей неделе *«Измена»* идет трижды. Я думаю, она крепко войдет в репертуар, но нужна осторожность: быть может, придется попри-

держать несколько дней, потом опять пустить, — быть может, с Лачиновой. Первые сборы оба были с аншлагом, и публика спрашивала, когда следующее представление

Буду писать тебе подробно обо всем. Обнимаю тебя.

Твой *П. Гнедич.*

К с т р. 124. «Поставленным Поповым целиком на ступеньках».

Комедия «Много шуму из ничего» шла в портале, изображавшем башни замка, между которыми была расположена широкая лестница. Южин, отрицательно относившийся к режиссерским исканиям, не одобрял данной постановки Н. А. Попова, осуществленной им под руководством А. П. Ленского, и явно преувеличивал, утверждая, что комедия игралась «целиком на ступеньках». На ступеньках лестницы разыгрывались лишь отдельные эпизоды пьесы, остальные же происходили перед башнями, в самих башнях и на площадке, находившейся за лестницей, что создавало возможность строить разнообразные мизансцены.

К с т р. 124. «Труппа враждебна в высшей степени, и именно его ученики — молодая труппа».

А. А. Яблочкина в подготовляемых к печати «Воспоминаниях» пишет: «Его [Ленского] полное неумение притворяться и сломить свое равнодушие к тем, кто не оправдал его надежд, — вот что создавало у части труппы враждебное к нему отношение». Те из учеников Ленского, к которым он «охладел, не могли забыть свои временные «взлеты»... и причину своего заслуженного «падения» искали не в себе самих, а в Ленском, обвиняя его в несправедливости».

К с т р. 124. Бенефис Южина состоялся 24 января 1908 года в связи с 25-летием «службы» его в Малом театре и принял необычный характер. Чествование происходило после второго акта «Отелло». Среди огромного количества приветствий особое внимание вызвал грузинский актер К. Месхи, сказавший: «Родина гордится тем, что отдала твои дарования, твои силы, твой талант сердцу России — Москве, как достойную лепту в сокровищницу русской мысли, русского творчества, русского искусства». Примечателен был и адрес от Художественного театра. Указав, что имя Южина стоит рядом с именами М. Н. Ермоловой и А. П. Ленского, Вл. И. Немирович-Данченко сказал: «Вы составили блестящее «Трио», которое с энтузиазмом благородной мысли, увлекательной убежденности, наперекор враждебным условиям эпохи, призывало к героизму и самоотверженности... Художественный театр плохо понимал бы вершины своих стремлений, если бы не счел себя обязанным приветствовать в Вас, дорогой А. И., артиста, который всегда оставался непоколебимым и неизменно верным благородной, культурной миссии театра».

К с т р. 126. ПИСЬМО Г. Н. ФЕДОТОВОЙ ЮЖИНУ

Федоровка,
24 ноября 1908 года

Дорогой друг мой, Александр Иванович!

Разумом я совершенно понимаю, что Вы принесете много пользы Малому театру Вашей энергией, Вашей общительностью, которая поможет Вам привлечь русских и иностранных драматургов. Повторяю, моему разуму все это понятно, — а сердце мое не перестает болеть за Вас! Удастся ли Вам побороть все трудности, накопившиеся вследствие отсутствия настоящих сценических сил и, как слышно, общей распущенности, конечно, молодых членов труппы. Только бы бог сохранил Ваши силы и избавил от посторонних вмешательств, и тогда, надеюсь, все пойдет хорошо.

Давно стремлюсь Вас поздравить с этим назначением, но внезапная смерть нашего незабвенного Александра Павловича так поразила меня, что я долго-долго не могла с собой справиться.

Верьте, мой дорогой друг, Ваш старый товарищ, убогая старушка, никогда не переставала любить Вас и видеть в Вас надежду и оплот нашего родного театра.

Всем сердцем Ваша

Гликерия Федотова.

Марье Николаевне привет и низкий поклон.

К стр. 128. Речь А. И. Южина труппе печатается по экземпляру (ГЦТМ, № 12885), писанному на машинке и поднесенному им Г. Н. Федотовой со следующим автографом:

«Высокоуважаемой и дорогой Гликерии Николаевне Федотовой ее верный, неизменный и горячий поклонник, глубоко любящий ее могучий талант и ее благотворное влияние на наш Малый театр.

А. Южин — кн. Сумбатов».

К стр. 142. «К демократизации мастерства».

Южин, ошибочно пользуясь данным выражением, очевидно, вкладывает в него не обычное содержание. Как видно из предшествующей страницы, он имеет в виду попытки театра «выучивать» актера играть, «натаскивать его на роль, сглаживать его ошибки и ставить на рельсы», что было гибельно для подлинного творчества.

К стр. 156. «Начались параллельные репетиции». Первым опытом введения правильного чередования дублеров была постановка «очередным режиссером» И. Н. Худолеевым «Идеального мужа» Оскара Уайльда. Роли были распределены между Бравичем и Лепковским (лорд Чильтерн), Яблочкиной и Щепкиной (леди Чильтерн), Южиным и Горевым (лорд Кавершам), Худолеевым и Климовым (лорд Горринг), Лешковской и Смирновой (миссис Чивлей), Гзовской и Берс (Мабель).

К стр. 157. «Дневник сезона 1909/10 года» (ГЦТМ № 11785/122) — сохранились два листа, вырванные из «гроссбуха», видимо, продолжения «дневника» и не было. В «Кратком перечне главнейших событий моей жизни», подводя итоги за 1909 год, Южин пишет:

«Противодействие постановочного отделения — штуки Божовского. Редкий успех в труппе моей речи. Роль Нелидова. Успех «Самозванца», «Идеального мужа», «Цезаря и Клеопатры» (сборы), «Привидений» (аплодисменты). Резкое повышение сборов. Снимают «Анфису».

К стр. 166. Разбитый параличом К. Н. Рыбаков был помещен в университетскую клинику к проф. Ганнушкину, где и скончался в сентябре 1916 года. Он почувствовал себя плохо во время спектакля «Плоды просвещения» (он играл Звездинцева). Несмотря на то, что вызванный врач запретил ему закончить спектакль, Рыбаков счел своим долгом доиграть его. Делая героические усилия над собой — язык его не слушался, — Рыбаков доиграл роль. Громадное напряжение этого подвига не могло не повредить ему... Южин, относившийся к нему в начале своей деятельности отрицательно, постепенно не только сблизился с ним, но и полюбил его. В связи с его кончиной в «Русском слове» (1916, № 209) была помещена следующая беседа с Южиным:

«Мне кажется, что глубина и значительность понесенной нами потери просто не может сейчас быть в достаточной мере оценена.

Что Малый театр потерял в Рыбакове исключительную силу, что мы, артисты этого театра, а я, может быть, больше чем кто-нибудь, потеряли в нем дорогого и близкого друга, — сказать все это, — значило бы сказать

такую очевидность, которая и без моих слов кидается в глаза всем, кому мало-мальски близки задачи и интересы Малого театра.

Но это все — отражение самой прекрасной личности моего усопшего друга.

Распространяться о впечатлениях этой тяжелой потери я просто сейчас не в силах, но сказать о значении Рыбакова в большом и важном деле современного театра, — сказать по вашей просьбе, — я считаю своим долгом и перед его светлой памятью и перед театром.

Рыбаков был одним из гранитных устоев старой красоты. Эти устои отличались и отличаются той удивительной стойкостью, той почти непреодолимой силой, которые необходимы для того, чтобы лежать в основе и подпирать своими могучими плечами то здание, которое вечно строится вверх и никогда не будет закончено.

Теперь этот фундамент, на котором русский театр так роскошно разросся и разрастается ввысь и вширь, состоит уже из многих слоев и пластов несокрушимой силы.

По мере того, как уходят в землю таланты искусства, на их плечах основываются новые живые силы, осевшие после исканий, порывов, многолетней работы, и выдерживают на своих могучих плечах многоэтажное обширное здание, которое представляет из себя современный театр.

Пусть там, в его красивых, прихотливых верхних этажах, загораются новые звезды, богатством красок освещают и поражают толпу, увлекают за собой современное общество, но вся эта бесценная красота может существовать только тогда, когда она покоится на таких гигантах труда, любви к делу, истинного стремления к красоте и полного отречения во имя ее, каким был Рыбаков.

Еще один из этих талантов ушел в землю. Потеря эта так свежа, так остро и больно чувствуется, что у меня нет теперь сил подробнее и лучше разъяснить огромное значение нашей утраты.

Опустело место громадной важности, выбыла одна из несокрушимых опор русского театра, ушла в землю исключительная по своей величине сила, и долго еще это место будет пустым!..»

К стр. 169. ПИСЬМО РАБОТНИКОВ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА ЮЖИНУ

24 августа 1918 года

Заслуженному артисту государственных театров
Александру Ивановичу Южину

Москва, Б. Палашовский, 5

Временный комитет государственных Александринского и Михайловского театров в пленарном заседании своем от 16 августа с. г. вместе с представителями режиссерской коллегии и секций личного состава и хозяйственной, заслушав доклад Д. Х. Пашковского по вопросу о Вашем участии в спектаклях русской драмы петроградских государственных театров, постановил:

1) Благодарить Вас за готовность Вашу оказать нам моральную поддержку при строительстве новой жизни в родном театре нашем.

2) Просить Вас сделать нам подробное сообщение о новом строе, новых планах в Доме Щепкина.

3) Просить Вас привезти нам возможно полный письменный материал о Малом театре из его истории, предполагаемых реформах дела за 1918 и 1919 годы.

4) Мы поджидаем Вас 5 сентября с. г., а 6, 7, 8 и 9 сентября просим Вас репетировать Фамусова столько раз, сколько найдете нужным, причем мы постараемся дать Вам и хоть одну генеральную репетицию.

5) 14 сентября открытие спектаклей Русской драмы в Александринском театре: играем «Горе от ума» с Вашим исполнением роли Фамусова. 15 сентября, по нашим обычаям, мы повторяем премьеру, затем мы рассчитываем, что 17 и 19 сентября Вы исполните еще эту же роль в наших спектаклях, быть может, с несколько иным составом исполнителей.

Мы очень стеснены на предстоящий сезон в бюджете, а посему можем предложить Вам, имея в виду вышеозначенное, 4 000 рублей.

Александр Иванович, благодарим Вас за то радушие, с коим Вы встречали наших полномочных посланцев к Вам — члена временного комитета Д. Х. Пашковского и представителя режиссерской коллегии А. И. Долинова. Мы смотрим на Ваш приезд к нам как на начало новой эры — активного и творческого содружества перед огненной рампой спектаклей двух русских ветеранов — Московского Малого театра в Александринского. Дай же бог, чтобы росла и крепла эта действительная связь.

Член временного комитета и пленарного
заседания 16 августа 1918 года заслуженная
артистка государственных театров
В. Мичурина.

За секретаря временного комитета
В. Шевченко.

К стр. 170. В журнале «Культура театра» (1921 г., № 4 от 5 апреля) Южин в очерке о комедии «Горе от ума» еще раз изложил свое понимание роли Фамусова, блестяще им воплощенного согласно следующей трактовке образа: «Фамусов — гениальнейшее создание русской драматургии. Непостижимыми, мало кому доступными, кроме великого таланта, приемами, поразительными по своей простоте, Грибоедов рисует нам в нем не больше не меньше, как весь чиновный строй, на котором долго держалась старая Россия. Сейчас эта грозная, несмотря на весь свой личный, персональный комизм, фигура стала достоянием истории. Но еще очень недавно Фамусов в своих миллионах разновидностей олицетворял всю активную волю России. Можно признать без оговорок за этим лицом чисто символическое значение. Русская литература и драматургия знают множество отдельных типов, не говоря уже о характерных образах русского чиновника (вспомним хотя бы Гоголя, Островского, Достоевского, Гончарова, Тургенева, Чехова), но ни одного такого символа чиновнической сущности во всей полноте его отрицательных черт, как Фамусов, не знают ни русская драма, ни русский роман».

К стр. 173. Письмо Южина к П. А. Кропоткину хранилось М. Н. Сумбатовой в двух вариантах: в черновике и в переписанном виде, несколько видоизмененном и сокращенном. Печатается последняя редакция, может быть, вполне совпадающая с отосланным письмом и, во всяком случае, более к нему близкая. Добавления и варианты из черновой редакции приводим ниже.

К стр. 173. ПИСЬМО П. А. КРОПОТКИНА ЮЖИНУ

Москва, Леонтьевский, 26, квартира 39
Гор. Дмитров, Московской губернии, Советская,
дом Олсуфьева, 9 июня 1919 года

Многоуважаемый Александр Иванович!

Только теперь удается мне улучить несколько минут, чтобы написать Вам и поделиться впечатлениями, вынесенными из «Горя от ума» в Малом театре.

До сих пор я нахожусь под впечатлением нашего великого произведения в превосходной постановке и ансамбле Малого театра. Все время то та, то другая сцена всплывает в памяти, и каждая из них вызывает ряд других, и все время проносится в голове: «Как хорошо!» И относится это восклицание к пьесе и к исполнителям, которые сливаются в одно — в великом произведении.

Когда я думаю об этом впечатлении, то, зная «Горе от ума» наполовину наизусть и помня, как некоторые места драмы всегда казались мне не совсем натуральными, а потому трудными для исполнения, я восхищаюсь тем, как Малый театр сумел избегнуть этих трудностей тонким пониманием характеров: до чего простыми, естественными, *необходимыми* являются даже эти места в вашей постановке и в понимании характеров вашею труппою

Малый театр остался на высоте прежних времен. Для меня это — факт.

Я видел «Горе от ума» в Малом театре со Щепкиным [Фамусовым] и Шумским [Чацким] в ранней моей молодости, и хотя в ту пору мое внимание направлялось преимущественно на того или другого исполнителя, тем не менее я могу теперь сказать, что *общее* впечатление теперь у меня гораздо *цельнее*, чем тогда; так что «Горе от ума», как высоко я всегда ни ценил как комедию (или драму), еще более выиграло в моих глазах.

Одно мне не совсем понравилось. Сцена с г. Н., г. Д. и с распространением слуха о Чацком показалась мне немного отрывочной. Хотелось видеть несколько больше движения в большей толпе и большей ее скученности и большей непрерывности. Простите мне это замечание *зрителя*.

Я видел Щепкина в «Горе от ума», когда я был еще очень молодым, и его игра произвела на меня такое глубокое впечатление, что я до сих пор *вижу* его и *слышу* некоторые части его речей в «Горе от ума», например, в сцене со Скалозубом, в «Ревизоре» (Городничий) и «Свадьбе Кречинского». Этими воспоминаниями определился раз навсегда мой драматический вкус, мое понимание драматической игры и мои идеалы в ней.

Позвольте Вам сказать просто и откровенно, что Ваша игра в Фамусове перенесла меня именно к этим временам.

Трудность в Фамусове — это сохранить самоуважение и, следовательно, *спокойствие* grand seigneur'а, большого барина, с некоторою суетливостью («отдушничек откроем поскорее», «Что за прыть!»), подделыванием под вкусы Скалозуба, уменье найти общую тему разговора и некоторое презрение к нему. Все это должно вытекать совершенно естественно из его натуры.

И все это, все эти особенности Фамусова Вы провели превосходно. Он является у Вас необыкновенно цельным, а в этом ведь вся суть!

Я понимаю, как трудно слить в одно: тип «старичков» из Английского клуба, в которых много было теперь уже несуществующих, видоизменившихся форм барства и чванства, и способность восхищаться «Максим Петровичем». Тогдашняя смесь французского маркиза с крепостником не существует: этот тип теперь приходится создавать.

И вот, многоуважаемый Александр Иванович, позвольте сказать, что именно этот тип Вы превосходно воспроизвели, не упустив необходимой черточки русского добродушия (ну, хоть в том, как Вы кинули замечание Петрушке: «Вечно ты с обновкой»...).

Все Ваши монологи были полны жизни и правды. И что мне, так любящему драму Грибоедова и его стих, особенно нравилось, это то, что хорошо, звучно и вместе с тем натурально у Вас, да и у всех исполнителей, звучит *стих* Грибоедова. Именно *стих*, так звучно и красиво выходит.

Словом, я испытал большое художественное наслаждение.

В Вашем исполнении, — сравнивая общий тип Фамусова, его повадку,

его интонации, его отдельные запомнившиеся фразы в исполнении Щепкина и в Вашем, — я *переживал пережитое тогда* и находил только одно: что немного более басовый тембр голоса Щепкина придавал его Фамусову немного более aplomb.

Про Софью я уже говорил Вам, что из тех времен я вынес впечатление, что Софья девица лет двадцати двух, сухая, черствая, с напускным сентиментализмом; а потому я чрезвычайно рад был увидеть новую для меня Софью, молоденькую семнадцатилетнюю девушку, симпатичную, несмотря на свои недостатки, — больше продукт воспитания, чем натуры. Это — гораздо вернее.

В Чацком я видел Шумского, — насмешника, сатирика, язвительного. Г-н Ленин дал тип в другом роде, тоже совершенно правильный, и в третьем действии Чацкий у него вышел вследствие этого совершенно симпатичным. Его монолог при разъезде, горячий, с истинным увлечением, мне очень понравился.

Про Репетилова скажу, что г-н Рыжов совершенно подкупил меня своим *добродушием*. Именно тот «добрый малый», о котором говорит сам Репетилов. И врет-то он, потому что — как не врать? И увлекается он своими друзьями по простодушию. Иначе Репетилов отдавал бы шаржем. Репетиловы, которых я раньше видел, делали его совсем несимпатичным, а воплощение г-на Рыжова мне больше нравится своею простотою и искренностью.

Меня отрывают, я должен кончить это и без того слишком большое письмо.

Еще раз, многоуважаемый Александр Иванович, сердечно благодарю Вас за высокохудожественное наслаждение, пережитое в этот вечер.

Через два-три дня мы уезжаем из Москвы в Дмитров, но надеюсь будущей осенью опять иметь удовольствие встретиться с Вами и братски пожать Вашу руку.

П. Кропоткин.

На письме Кропоткина рукою Южина написано:

«Играл не Рыжов, а Климов Репетилова в этот спектакль. — П. А. Кропоткину досталась неверная афиша, каких очень много было за время с 17-го года».

К стр. 174. «Сквозь мои сомнения и колебания» — дальше в черновике идут слова в скобках:

(сквозь все те условия, которые их затуманивали и, пожалуй, почти стушевывали, а во всяком случае — заслоняли и бледнили).

К стр. 174. «От каботинажа» — в черновике «от каботинства».

К стр. 174. Черновой вариант:

«делом и неутомимым развитием своей художественной личности бороться со всем пошлым и дрянным, что вносила в театр праздная толпа, ремесленная драматургия и чиновничье засилье в управлении».

К стр. 174. «Волнуясь и спеша» — далее в черновике идет:

«Падая и поднимаясь и всегда горя, мы, и по художественным и по идейным побуждениям, увлекаемые молодым романтизмом, главные наши силы отдали героическому репертуару: кроме почти всего возобновленного Шекспира («Макбет», «Гамлет», «Ричард III», «Отелло», множество его других произведений вплоть до «Цимбелина», «Зимней сказки», «Сна в летнюю ночь», «Кориолана», ряд его комедий); Шиллера («Орлеанская дева» — впервые, «Дон Карлос» — впервые со сценой Позы без сокращения, «Мария Стюарт», «Разбойники»); Лопе де Вега («Овечий источник», «Звезда Севильи»); Гете («Эгмонт» — впервые) — всего не перечесть в

кратком письме; кроме всего этого, с Малой сцены впервые же после николаевского запрета понеслись речи Рюи Блаза, Эрнани, Карла V; «Горе от ума», «Ревизор», яркие пьесы Островского и все то, что они породили лучшего в современной драматургии, объединили нас с другими огромными силами тогдашней труппы — обоими Садовскими (сыном Прова Михайловича и его женою, игравшею 31 мая при Вас графиню-бабушку), Медведевой, Федотовой, Никулиной, Акимовой, Макшеевым, Горевым, Решимовым и другими и, наконец, с дряхлевшим, но удивительным Самариным».

К стр. 174. «Одних уж нет, а те далече».

Далее вариант:

«Но что-то свихнулось вообще в глубинах артистического мира, и приходится немногим оставшимся напрягать всю силу и энергию в помощь и развитие молодых и даже среднего возраста дарований. Как бы то ни было, а и прежних осталось очень мало, и новых не больше, как раз к тому времени, когда театр как таковой во всей чистоте своей основной, идейной сущности призван был силою жизни к страшной и ответственной задаче наших дней — очеловечить и осветить художественным, образным (если можно так выразиться) воздействием народную душу, вырвавшуюся из мрачных бездн былого рабства».

К стр. 175. «До безвыходности» — в черновике добавлено:

«Да и сила художественного воздействия молниеноснее, быстрее медленного действия науки, определеннее действия литературы и светлее, жизненнее религиозной мистики. Только каков же должен быть театр, на который возлагается такая миссия?.. Голова кружится и дух замирает от мысли — каков!! А его калечат и внешние воздействия, и его внутренние многообразные составные элементы, да и все мы, грешные, в минуты, «когда не требует поэта»... И все-таки, я верю в оздоровительную мощь именно театра и именно теперь».

К стр. 175. «Книжку о Грузии» («В мощных объятиях. Общие очертания 117 лет русско-грузинского объединения») — дальше в черновике:

«Ее [Грузию] мало знают, еще меньше интересуются ее внутренней жизнью. В России еще, как мне пришлось убедиться, меньше, чем за границею, хотя, впрочем, и там о ней самые мифологические представления. В грозный час, решающий судьбу более чем векового слияния обеих стран, мне, как грузину по отцу и русскому по матери, туляку по рождению и детству, закавказцу по юности и москвичу на протяжении последних почти сорока лет, с равной силой любящему и мое маленькое отечество и мою великую родину, — мне не под силу было не сделать попытки ознакомить в допустимой форме, в контурных очертаниях, с полной объективностью, но в правдивом освещении живой действительности, в тесной связи и с нашим русским прошлым, и с нашим настоящим, возможно широкий круг читателей с реальным положением дела».

Книга «В мощных объятиях» (1919 г.) посвящена истории отношений между Россией и Грузией. А. И. Сумбатов защищает национальную самобытность грузинского народа. Он пишет о тех унижениях, которым подвергало царское правительство народ Грузии, и говорит о могучих духовных связях между русским и грузинским народами, об огромном благотворном влиянии передовой русской культуры на культуру Грузии. Однако значительность этой стороны книги резко снижается допущенными автором серьезнейшими политическими ошибками в оценке современного момента жизни России и Грузии, в рассуждениях о будущем государственном устройстве Грузии.

К стр. 175. ОТВЕТНОЕ ПИСЬМО П. А. КРОПОТКИНА ЮЖИНУ

Гор. Дмитров, Московской губернии, Советская, Дом Олсуфьева, 24 июля 1919 года

Многоуважаемый Александр Иванович!

Извините, пожалуйста, что так долго не отвечал на Ваше милое и интересное письмо. По возвращении из Москвы нехорошо себя чувствовал. То одно, то другое. Истощены мы все, и не пишется.

Ваш взгляд на театр я разделяю безусловно. Конечно, в нем — великая воспитательная сила. Чтобы почувствовать ее, надо видеть, как в верхних галлереях публика, даже мало развитая, воспринимает хорошую драму или истинно драматическую оперу. Вы так прекрасно-задушевно и тонко охарактеризовали роль, предстоящую театру, особенно теперь, с ослаблением влияния церковных обрядов, что, перечитывая Ваше письмо, могу только подтвердить его личным опытом. Вам и всем творцам и труженикам сцены хочется сказать, какую серьезную роль в развитии моем сыграл театр.

Первую, очень раннюю искру заронил во мне Малый театр. «Ревизор», «Горе от ума» и «Свадьба Кречинского» со Щепкиным, Садовским и Шумским легли неизгладимым впечатлением. И хотя мне еще не было пятнадцати лет (впрочем, «Горе от ума», теперь припоминаю, я видел годом позже), я уже вынес из виденного то недалекое от «священного» чувство уважения к Малому театру, которое тогда питали к нему образованные москвичи.

После пятнадцати лет мои юношество и молодость до двадцати лет протекли в Петербурге. Здесь художественное, одухотворенное чтение вслух драм Шекспира (учителем словесности Тимофеевым) и мое чтение «Шекспира» Гервинуса (выходившего тогда выпусками в русском переводе) заложили прочную основу моей любви к драме, драматическому искусству и его вдохновенным исполнителям.

Затем чтение нескольких драм Шекспира в русских переводах и гетевского «Эгмонта» и «Фауста» в подлиннике («Эгмонта» я даже перевел), а главным образом посещение театра, когда приезжали знаменитые исполнители, и восторги, которые мы, несколько юношей, переживали в итальянской опере, бывшей тогда в полном расцвете, с такими исполнителями, как Бозио, Тамберлик, Нантье-Дидье (помните следы, которые она оставила у Чернышевского?), — все это еще более развило мою любовь к драме.

Читать товарищам драмы вслух, переживать жизнь всех действующих лиц, воплощать вибрации их чувств стало для меня великим наслаждением, и таким оно осталось на всю жизнь. В романе и в музыке я полюбил больше всего *драму*, как в жизни — действие.

В эти годы в Петербурге я русского театра не посещал. Потому ли, что я попал неудачно раз или два в Александринский театр, но он мне не полюбился. После Малого я нашел его не довольно естественным. Зато я страстно увлекался приезжавшими тогда Дависоном, Ванини и, хотя менее, — Ристори; потом, по возвращении из Сибири, в 1867—72 годах, — зарождавшеюся тогда новою русскою оперою.

Любовь с ее восторгами я узнал, влюбившись лет шестнадцати в одну высокодраматическую исполнительницу *Нормы*, — забыл ее имя. А потом, минуты высокого блаженства я переживал в Петербурге, когда увидал на немецкой сцене могучего трагика Дависона в гетевском Мефистофеле и в одной из шекспировских трагедий, — кажется, в «Ричарде III».

В роли Мефистофеля (не забывая циника) Дависон был поразительно

могуч: именно такой, каким его понимал Гете! Другого такого Мефистофеля я с тех пор не видел. «Фауста» я тогда знал чуть не наизусть; но могущество философии, освободившей человечество от пут средневековья, меня заставил пережить Дависсн.

Потом в Петербург приехала немецкая актриса Ванини, и я без ума был от ее захватывающей драматической игры. Она стала мне тогда совсем родною. Деборою она раз навсегда заставила меня понять и полюбить угнетаемые народы. Прибавлю, что игра ее, особенно после Ристори, прельщала меня своей *естественностью*. Ту же Дебору, например, она иногда играла в одной главной сцене совсем по-разному. Чувствовалось, что она переживала личную драму. Такой жизни она не выдержала и скоро сошла со сцены.

Играть в хорошей драме — большое наслаждение, и в Сибири я играл довольно часто, особенно в комедиях Островского. Но, увы, мне всегда навязывали роли «jeunes premiers», истинное приятное воспоминание у меня осталось только одно: от роли Мити в «Бедность не порок», в его прощаньи с матерью Любы, где мы оба, мать и я, на минуту почувствовали истинную связь между нами и зрителями.

Вернувшись из Сибири в 1867 году, я глубоко наслаждался следующие пять лет нарождавшеюся новою русскою оперою. Глинка нашел достойных наследников в Даргомыжском (которого «Русалку» возобновили тогда, а затем поставили «Каменного гостя»), Римском-Корсакове, Мусоргском и Кюи (Бородин еще не выступал), с такими исполнителями, как Петров, Платонова, Лавровская, Кондратьев, Комиссаржевский, Никольский, Орлов и дирижер Направник, с превосходным хором, причем во всех постановках *драматической игре* как отдельных лиц, так и хора придавалось (в противоположность итальянцам) первостепенное значение. Шаляпин, с его прекрасной драматической игрой, и хоры в «Хованщине», и «Князь Игорь» (других новых опер я еще не видал), — несомненно, дальнейшее развитие той эпохи и той традиции. Тут я был безусловно очарован великою, по моему мнению, драматическою актрисою — при этом прекрасною, умною музыкантшею — Ю. Ф. Платоновой. Сравнить ее я могу только с Дузе, причем талант Платоновой был разнообразнее. Но воспоминаниями о прекрасных минутах, пережитых мною тогда в русской опере, я не стану Вас утомлять.

Я стольким обязан театру в моей жизни и во всем моем развитии, что то, что Вы так увлекательно написали мне о воспитательном значении театра, захотелось подтвердить и своим опытом, тем более, что то, что я пишу, относится не ко мне одному. Во Франции драмы Виктора Гюго бывали событиями, подготовлявшими революцию 1848 года. У нас, в Петербурге, перед освобождением крестьян, пятый и шестой ярусы Большого театра и их курильная были сборным местом для революционно настроенной молодежи, а единственное представление в русской опере Россиниевского «Вильгельма Телля» (в 1870—71 году?..), — где Кондратьев своей чудной дикцией поразительно оттенял революционные речитативы, — произвело такое впечатление на публику и вызвало такие восторги, что второе представление *уже не было допущено*. Опера сейчас же была снята со сцены. Но помимо этого, общее воспитательное значение театра очевидно. Я терпеть не могу партер, где между мною и сценой ряды затылков, и всегда ходил в верхние ярусы. И там, во время хорошей драмы, заплаканные лица, самые обыкновенные, иногда даже пошлые лица говорят о воспитательном значении сцены. Оно поверхностно? — Да. *Но когда оно повторяется, оно оставляет след.*

Было время, когда задачею этики считали — ставить *правила* жизни. И пока царило это мнение, нравственную, воспитательную роль предоставляли религии, причем учила она не столько идеалами, сколько правилами

и запретами. За последние 150 лет такое понимание стало, однако, понемногу вымирать. Люди начинают понимать, что есть лучшее средство воспитания — пробуждение с юных лет *идеалов жизни*, а для этого приказания недостаточны: нужны *примеры*. (Так делал Плутарх, но односторонне, давая уроки государственности). Но этого мало. Нужно, чтобы мы все, особенно в молодости, *сами переживали минуты, влекущие к чему-то лучшему:* чтобы такие минуты повторялись не раз и проявлялись в жизни не только героев, а самых обыкновенных смертных, иначе обыватель говорит: «То святые! Где ж нам до них?»

Сама жизнь должна этому учить. Но мощным подспорьем ей должна быть литература и особенно театр, так как в театре говорят не печатные строки, а живые люди, с их голосом, игрой лица, с их увлечением, огнем, с их радостями и страданиями. Но ведь Вы все это сами пережили!

Хотелось бы многое сказать Вам по поводу Вашей книги «В мощных объятиях». Прежде всего большое спасибо за то, что прислали ее. Независимая Грузия дорога мне. Хотя я никогда не был на Кавказе, но я близко знаю его и, работая над ним как географ с Элизе Реклю, конечно, полюбил Грузию. Кроме того, мы оба, Софья Григорьевна и я, вот уже сорок лет очень дружны с одним грузином, которого Вы, может быть, знаете, — Варл. Ник. Черкезовым. «Тоску изгнания мы с ним делили дружно» и много, часто говорили о Грузии, о договоре 1783 года (он издал его в Англии), о подлых отношениях к Грузии царской России и именно о тех духовных связях, которые установились между Грузией и Россией, несмотря на все безобразия правителей — политические, религиозные и экономические. Я так рад был найти эту мысль и в Вашей книге: в ней залог лучшего будущего...

Словом, и во взглядах на будущее Грузии мы с Вами вполне, кажется, сходимся, — причем федерацию я понимаю, как она понималась сначала в Швейцарии, то-есть как группу объединившихся республик, сохранивших каждая свое законодательство. Так же, если не ошибаюсь, понимаете ее и Вы.

Но довольно! Иначе, боюсь, придется написать второе письмо.

Надеюсь, что мы не раз еще встретимся в Москве и поговорим о многом из того, что обоих нас берет за живое. А пока с глубоким уважением жму Вашу руку.

П. Кропоткин.

P. S. Если бы у Вас случилась какая-нибудь оказия в Тифлис, то *очень* просил бы переслать от меня привет и хоть два слова В. Н. Черкезову и его жене (Алексеевская, 8, дом Черкезова, Тифлис). Мы ничего не знаем друг о друге вот уже почти полтора года.

Не знаю, кому пришла мысль о медальоне с моим портретом на Малом театре, и, — представьте, — именно то, что он на Малом театре, что воспоминание обо мне связали *с колыбелью русского театра*, — хотя я на это не имею никакого права, — порадовало меня. Во всяком другом месте я был бы совершенно равнодушен, а тут... любовь театра заговорила! Непоследовательная мы порода...

П. К.

К стр. 176. «Соотчичи только и знают, что ныть».

Энергичный и волевой Южин всегда с глубоким презрением относился к тем «соотчичам», которые занимались «нытьем» и «брюзжаньем» и не отдавали всех своих сил на добросовестное исполнение своей работы, в чем Александр Иванович всегда видел выход из временных затруднений и для себя и для любимой им родины.

К стр. 177. ОТВЕТНОЕ ПИСЬМО П. П. ГНЕДИЧА

22 сентября 1919 года.
Санкт-Петербург, Николаевская, 66

Дорогой мой Саша, сегодня утром я получил твое письмо от 18-го. А ты знаешь, когда получил я от тебя письмо в последний раз? В середине мая. Ты обещал мне написать после 1 июня о зиме, о репертуаре, но так я ничего и не получил. Думаю, что послание твое пропало.

Ты пишешь, что летом театр Корша предлагал мне постановку «Старого Петербурга». Никаких предложений с этой стороны я не получал. Не в моем характере не отвечать. *Да* или *нет* я говорю всегда сразу. Целое лето я безвыездно провел в городе, и если было заказное письмо, — оно затеряться не могло.

Насчет твоего желания сыграть князя Александра в «Холопах», конечно, я в восторге. Его теперь играет Чернов, снова вернувшись сюда на сцену. Но он полинял уже лет сорок назад, и теперь узоры на нем чуть проступают. Мичурина — чудесная Lize, а Васильева хорошо играет княжну.

О юбилее Васильевой. Это не только сорокалетний ее юбилей, но юбилей фамилии, которая, кажется, вписала яркие страницы в историю Малого театра. Ведь, говорят, Сергей был блестящий талант и жена его — превосходная актриса. Я их никогда не видывал, но нет причины не верить их современникам. Думаю, что Москва так или иначе отзовется на этот праздник. «Обрыв» передан мною в театр Пашковскому, он был у меня в единственном экземпляре, и если ты обратишься прямо к нему, он закажет для тебя нащелкать экземпляр, а если хочешь, — я его прочту и заверю текст своей подписью, так как ошибки при переписке всегда возможны. Репетировать «Обрыв» я думаю начать недели через три. Сезон открывается 29 сентября...

Биография. Конечно, не поздно: пришли строк 20—30, я внесу поправки и мои дополнения. Пришли, не забудь, также дату о дне рождения Лешковской и Ольги Садовской.

Опять о «Старом Петербурге». Если вопрос решен, что он не может итти в Малом театре, а у Корша, по твоему мнению, он может пройти — тем лучше для пьесы, она по крайней мере не закиснет в девках, а будет призвана к брачной жизни с публикой. Я передаю на твое усмотрение этот вопрос и подписываюсь под твоим решением без протестов. Но если хотят они ставить пьесу, пусть предварительно переведут мне 5 000 и могут потом их вычесть из авторского гонорара. А я им высылаю рисунки постановки и декораций. На постановку я приеду. Там, кажется, режиссером Петровский? Это дельный и изобретательный режиссер. Если будет ставить он — тем лучше: я ему выражу все мои желания письмом и чертежами.

До свидания. Обнимаю тебя. Всего лучшего.

П. Гнедич.

К стр. 179. ОТВЕТНОЕ ПИСЬМО П. П. ГНЕДИЧА

11 января 1920 года
29 декабря 1919 года

Дорогой мой и милый Саша, только вчера пришло твое письмо от 31-го. Здесь рассказывали, что у вас, в Малом театре, приостановились спектакли, так как от холода все трубы полопались. Но ты об этом не пишешь, а говоришь «полные сборы», ну, и слава создателю. Здесь тоже сборы полные. «Маскарад» дает по 60 тысяч за спектакль, и первый ряд

стоит 150 рублей. Арбенина играет Ге. Он дает новое толкование: этот шулер является в его игре старым настройщиком-голландцем. Вызывают его по пяти раз за картину.

Наш театральный совет приступил к выработке репертуара на будущий год. Думаю, что председателем будет у нас Браун, по крайней мере завтра я буду усиленно его проводить на выборах. Как ректор университета он имеет престиж в ученом мире, как человек, искренне любящий театр, может много принести пользы делу. Я временно председательствовал и довел Совет до колеи работоспособности. Новых пьес еще не читали. Из Шекспира, во всяком случае, будут рекомендованы «Макбет», «Крещенский вечер» и «Кориолан», первого играет Юрьев (он возвращается на сцену), последнего Аполлонский.

Если у вас, как ты пишешь, расшаталась труппа, — то же можно сказать и про наш театр. Давыдова нет. Кондрат Яковлев очень слаб и болен. Мичурина лежит в испанке третий месяц. Васильева трясется от какой-то собачьей старости: ей совсем уж не много лет. В ее годы Жулева была еще королем. Шаповаленко — заслуженный и играет Любима Торцова. Шувалова умерла на прошлой неделе. Из актрис теперь первенствуют Тиме и Ведринская. Последняя, говорят, лучше играет Нину, чем Рощина-Инсарова. Не мудрено, — потому что Рощина играла ее прескверно. Из молодежи никого нет серьезно обещающего в будущем стать артистом.

Теперь о «Холопах». Возобновлению их я рад. Но, кажется, ведь декорации к ним сгорели? Ужели придется писать заново? Последняя была очень хороша. Лешковская — княжна, очень интересно. Древней старухой, как то делала Савина, играть ее не надо. Но ты, по-моему, должен играть Перейденова за Горева. А кто будет играть за тебя, Рыбакова и Падарина?

Насчет «Обрыва». У меня нет ни одного экземпляра. Единственную мою рукопись я передал в театр. Оттуда ты и можешь достать, — напиши Аполлонскому, он велит переписать и пошлет тебе экземпляр. Об обстановке я сговорился с А. Ф. Кони и думаю, что она будет стильна. Все мизансцены, планы и эскизы я пришлю вам, коли будет нужно, после здешнего представления.

Извести меня точно, когда будете справлять юбилей Ермоловой, дабы прислать ей соответствующее приветствие.

Ричарда ты должен играть теперь хорошо. Шел разговор, чтобы его поставить в Александринском, — но с кем? Юрьевым? Аполлонским? Играл его Дарский в Михайловском. Но даже те зрители, что платили 20 копеек за четыре представления абонемента в парадизе, и те его не одобряли.

Сведения твои для энциклопедического словаря опоздали. «ТЕО» (театральный отдел) уже прикончил свое существование, и вместе с ним судьба энциклопедии повисла в воздухе. Но, кажется, перейдет дело к Горькому. Тогда я, конечно, вставлю все сведения, что присланы тобой.

Насчет «Старого Петербурга». Что же, будут его эксплоатировать у Корша? Я спрашиваю потому, что его теперь набирают, кончают второй акт. Когда будет все напечатано, я пошлю тебе.

До свидания. Обнимаю тебя. Искренне любящий

П. Гнедич.

К стр. 184. Приводим единогласное постановление собрания корпорации артистов Государственного академического Московского Малого театра от 19 апреля 1923 года:

«Ввиду неоднократных заявлений А. И. Южина о колебаниях с его стороны в вопросе о принятии на себя дальнейшего руководства по управлению жизнью Малого театра, корпорация артистов Малого театра считает необходимым просить А. И. Южина не отказываться от дальнейшего уп-

равления театром и со своей стороны приложит все усилия к тому, чтобы всемерно облегчить Александру Ивановичу все те тяготы, с которыми связаны управление и реорганизация Малого театра.

Е. Лешковская, Пр. Садовский, А. Яблочкина, О. Щербиновская, А. Остужев, А. Ашанин, Н. Яковлев, В. Шухмина, И. Платон, М. Ермолова, С. Айдаров, Н. Костромской, В. Лебедев, Вс. Аксенов, С. Полетаев, С. Фохт, М. Климов, Н. Гремин, Е. Турчанинова, Н. Белевцева, В. Рыжова, А. Нежданов, Ив. Рыжов, Ник. Волконский, А. Кудрин, Р. Кречетов, Георг. Кичин, В. Зайцев, И. Худолеев, Никольский, Н. Шамин, А. Хлюстина, С. Головин, С. Филиппов, Ив. Толокин, Т. Арминина, В. Ольховский, М. Руссцкая, В. Массалитинова, Ник. Уралов, А. Соловьев, А. Карцев, Н. Соловьев, Е. Зубов, Е. Гоголева, И. Красовский».

К стр. 190. А. В. Луначарский «ликвидировал... печатные слухи» письмом в редакцию «Известий» от 6 августа 1925 года:

«В московских газетах появилось сообщение о состоявшемся будто бы решении Наркомпроса об освобождении директора Малого театра народного артиста республики А. И. Южина от занимаемой им должности. Настоящим сообщаю, что это сообщение ни на чем не основано и А. И. Южин попрежнему остается директором Малого театра, хотя и находится в настоящее время в длительном отпуску для поправления здоровья.

Народный комиссар по просвещению *А. Луначарский»*.

К стр. 196. Письмо написано в связи с подготовлявшейся для печати книгой П. Н. Сакулина «Театр Сумбатова». Это расширенный доклад Сакулина, зачитанный им на торжественном заседании Государственной Академии художественных наук, посвященном сорокалетию деятельности Сумбатова-Южина. Пьеса, о которой идет речь в письме, — «Рафаэль». Она не напечатана; сохранилось несколько экземпляров, перепечатанных на машинке.

К стр. 203. Анкета была в 1893 году предложена управляющим Конторой московских императорских театров П. М. Пчельниковым в связи с работами комиссии по пересмотру театрального устава, поднявшей вопрос о правах режиссера и о сроках для подготовки роли. Ответы на нее, кроме Южина, дали А. М. Невский, А. П. Ленский (его статья «Заметки актера», 1894 г., см. «А. П. Ленский», под ред. М. Ф. Ленина и моей, изд. «Academia», 1935, стр. 187 и сл., явилась распространением этих ответов, им поднятых на большую принципиальную высоту), Г. Н. Федотова (солидаризировавшаяся с мнениями Южина и Ленского) и руководители Большого и Малого театров. Ответы последних чрезвычайно характерны уже своей безграмотностью, и в сопоставлении с ними можно в полной мере оценить и «Заметки актера» и ответы Южина.

Главный режиссер Малого театра С. А. Черневский и режиссер А. М. Кондратьев ответили каждый в отдельности. Первый написал:

«1) Если артист свободен (то-есть не занят на спек[такле] и реп[етиции]), то можно считать для прозы 6 страниц в сутки и для стихов приб[лизительно] 3 страницы. Если занят, то проза три, а стихи $1^1/_2$.

2) Для переодевания и грима самое большое 15 минут с переческой меньше 5 минут, для женщин 20 минут, для роскошного туалета.

3) Грим по указанию режиссера.

4) Тоже ...безусловно».

Ответы А. М. Кондратьева:

«Для определения времени, потребного на изучение ролей, я беру во внимание:

1) а. среднюю способность памяти,
   б. среднюю свободу от репертуара,
   в. и (очень важное) язык пьесы,
   г. проза или стихи.

В совершенно свободный от репетиции и спектакля день артист может хорошо *заучить* не более одного листа, 8 страниц (не сжатого почерка). В занятый утром или вечером день он не заучит ничего.

Я употребляю выражение *заучивать* потому, что *выучивает* окончательно роль артист только после пятой или шестой общей репетиции.

2) Для перемены в антракте артистам костюма и грима.

3 и 4) *Вся внешняя сторона* спектакля, а следовательно, и грим артиста, лежит на ответственности режиссера».

Ответы эти хранятся в ГЦТМ (№ 1335) в папке, полученной Бахрушиным, как мне известно с его слов, вместе с рядом «дел» из Конторы императорских театров.

К стр. 208. А. П. Ленский поднял в печати кампанию за «уничтожение бенефисных оваций, нарушающих сценическую иллюзию» и за «неуместность вызова по окончании акта». Его письмо было опубликовано 6 декабря 1895 года в «Новостях дня» и вызвало жестокую полемику (в комментарии к книге «А. П. Ленский» под редакцией М. Ф. Ленина и моей, где воспроизводится данное письмо, мной сделана попытка раскрыть значение этого выступления Ленского, см. стр. 577—583). Редакция «Новостей дня» обратилась к работникам театра с призывом высказаться по вопросу о рукоплесканиях во время действия и выходов актеров на вызовы среди акта. Южин написал письмо в ответ на это обращение, но передумал посылать его в редакцию «Новостей дня» и передал Ленскому, с своей стороны ответившему на него, но уже частным письмом. После смерти Ленского (1908) переписка под названием «Артисты и публика» была напечатана в «Ежегоднике императорских театров» (1909, кн. I).

К стр. 211. Статья «Первый всероссийский съезд» была задумана и написана Южиным во время гастролей Малого театра в Варшаве. Предназначалась она первоначально для газеты «Новое время», но так «разрослась», что Южин, воспользовавшись предложением редакции «Русской мысли», отослал ее в этот журнал, где она и была опубликована (в V книге, 1897 г., имеется и отдельный оттиск). С небольшими исправлениями и сокращениями публикуется по тексту данного издания.

К стр. 289. «Личные заметки об общих вопросах современного театра» писались Южиным постепенно.

Первые две главы датированы им 24—26 декабря 1901 года, они напечатаны в журнале «Театр и искусство» за 1902 год в № 11 и 12, и ими он, судя по тому, что вторая глава составляла «окончание», первоначально предполагал ограничиться. К данной теме он вновь обратился под впечатлением поднятого комиссией по пересмотру театрального законодательства вопроса о том, «принадлежит ли театр к числу важных факторов духовной жизни народа». Естественно, что такая постановка вопроса не могла не возмутить Южина, и он отослал в журнал дальнейшие свои заметки (они напечатаны в № 38—42). Затем они вышли отдельной брошюрой — СПБ, 1903 год (типография изд. печатного и издательского дела «Труд»). Вошли они и в его полное собрание сочинений.

том которого, где они напечатаны, был издан в 1909 году. Составленные в основном в 1901 году и трижды на протяжении восьми лет опубликованные, «Заметки», выражая установившийся взгляд Южина на театр рубежа XIX и XX века, имели, видимо, существенное значение для их автора. Но и помимо этого они ценны тем, что дают возможность понять ряд специфических особенностей его актерского мастерства, в частности, касающихся его сценической речи.

«Личные заметки» публикуются по изданию 1903 года с исправлениями типографских погрешностей — опечаток, пропусков и искажений, сделанными по тексту полного собрания сочинений.

К стр. 298. В определении царя Федора Иоанновича как «царя-человека, царя-святого» отразилась свойственная Южину ограниченность, неумение дать правильную политическую оценку общественным событиям и историческим личностям, подмена политической оценки оценкой этической.

К стр. 299. «Их угнетает мысль о том или другом общественном значении пьесы».

Несомненное противоречие с постоянно подчеркиваемой Южиным мыслью об общественном значении русского театра. Так, в данной же статье — см. стр. 307 — Южин, говоря о Фонвизине, ценит его именно за то, что он не только «придает театру не одно художественное, но и общественное значение», и приводит драматургию Грибоедова, Гоголя и Островского, игру Мочалова и Садовского для доказательства общественного значения отечественной драматургии и актерского исполнения. См. также стр. 394 и следующие, где Южин все время говорит об общественном значении Малого театра в его историческом прошлом.

К стр. 299. «Чтобы исполнитель... обличил со сцены своей игрой».

Здесь Южин также противоречит сам себе.

Теоретически возмущаясь подобными требованиями критики, Южин на практике не раз, особенно в комедиях, выявлял на сцене свое отношение к образу. Южин зачастую иронизировал над воплощаемым им образом (Телятев — «Бешеные деньги», Шубин — «Надо разводиться») или вышучивал его (Репетилов — «Горе от ума», Барсуков — «Утро делового человека»), клеймил (Фамусов — «Горе от ума»), восхищался (Фигаро — «Женитьба Фигаро») и т. д.

К стр. 305. «Если бы театр постоянно был только «театром».

Напомним, что Южин никогда не отрицал, что театр так же важен, как школа, кафедра, трибуна. Считая, что единственная цель театра — создание полнокровного художественного образа. Южин ставил театр выше школы и кафедры, так как он воздействует не только на разум, но и на чувство человека.

К стр. 306. Южин здесь находится в плену «теорий» буржуазных историков театра, рассматривавших русский театр как явление, заимствованное в XVII веке с Запада, и не изучавших древнейших разнообразнейших форм русского народного искусства — игр, обрядов, скоморошьих потех и т. д., — явившихся подлинными истоками русского театра.

К стр. 307. И здесь Южин воспользовался для доказательства своих положений «официозной» точкой зрения буржуазных историков. Ниже он договорился до того, что к числу произведений общественной значимости отнес буржуазно-либеральные пьесы А. Потехина. Однако тут же, что очень ценно, он пишет о «воинствующем просвещении» Фонвизина и «Ревизоре», который «мертвой петлей захлестывал современное бесправие и

продажность власти». Таким образом, он высоко оценивает *оппозиционность* русского театра к самодержавному строю и особенно подчеркивает, что за короткий срок наш театр стал «близок русской жизни».

К стр. 324. «Докладная записка» управляющему Конторой не датирована Южиным, но написана она, несомненно, в сезон 1904/05 года. Южин в ней упоминает о том, что в «течение четырех последних сезонов» он работал «очередным режиссером», а им он стал в сезон 1900/01 года (его первая постановка — «Отжитое время»). Записка сохранилась в черновом автографе со значительными помарками и не полностью: она не окончена, и, видимо, отсутствует конец раздела II («Внешние условия сцены»). Относительно упоминаемых в тексте пьес напомним, что «Опавшие листья» и «Одинокой тропой», несмотря на противодействие Репертуарного совета, были поставлены — первая в сезон 1900/01 года, вторая в сезон 1904/05 года. Что касается «Авдотьиной жизни», то она была поставлена в Малом театре лишь в сезон 1905/06 года.

К стр. 338. В «докладной записке», сохранившейся в черновом автографе со значительными помарками, не указано ни адресата, ни даты написания, но ее содержание позволяет предполагать, что она предназначалась Теляковскому, который был в это время директором императорских театров; несомненно, проект ликвидации одного из театров «высочайшего двора» должен был поступить к нему; кроме того, упоминание в записке ряда реформ Теляковского подкрепляет это предположение. Записка составлена, вероятно, в начале 1907 года (судя по ряду фактов, в ней упоминаемых). Была ли она подана, установить не удается. Предложенный Южиным проект слияния Малого и Художественного театров, создания «субсидируемого театра, переданного в полное ведение самим артистам», был вызван тем, что Малый театр, состоявший в ведении Министерства императорского двора, все больше и больше терял свое прежнее общественное значение, не оправдывал сборами своего существования.

К стр. 348. «Слово, улица, сцена» — предисловие, написанное Южиным к «Хрестоматии для школ драматического искусства», составленной А. А. Федотовым (Москва, издание Тихомирова, 1908, часть 1-я: «Пособие при выработке дикции и изучении декламации»).

В неопубликованных воспоминаниях М. Н. Сумбатовой о сезоне 1896/97 года находим такие строки:

«Язык современных авторов и переводчиков он [Южин] запоминал с большим трудом и неустанно критиковал обороты изучаемых им речей:

— Разве так говорит кто-нибудь? Это не по-русски... это малограмотно... это топтанье на месте, неуменье кратко и ярко выразить свою мысль... Каково сознавать, что до гробовой доски ты, как приготовишка, осужден зубрить чужие нелепости».

К стр. 352. «Будущее театра» написано Южиным в 1910 году в ответ на анкету, предложенную издательством «Заря», подготовлявшим к печати сборник, который и вышел в этом году под названием «Куда мы идем?» Здесь и было опубликовано «Личное мнение» Южина, показывающее его понимание задач театра и веру в то, что «будущее за реализмом».

К стр. 354. Отрывок из «Книги о театре» написан Южиным в октябре 1913 года в связи с докладом критика-декадента Айхенвальда «Отрицание театра», прочитанным в Кружке. На экземпляре, писанном на машинке, исправленном рукой автора и им подписанном, стоит дата: 28 октября 1913 года.

Кроме того, сохранилась записка к издателю книги «В спорах о театре» С. Д. Разумовскому, датированная 28 октября 1913 года:

«Очень прошу Вас, дорогой Сергей Дмитриевич, прислать мне корректурные гранки. Я предпошлю этим отрывкам несколько объяснительных строк.

Преданный Вам кн. А. С.»

«Отрывок» без обещанных «объяснительных строк» был напечатан в книге «В спорах о театре» (Москва, 1914) под заглавием «Театр. Отрывок из подготовляемой к печати книги». Текст, здесь помещенный, несколько сокращен и перередактирован по сравнению с публикуемым нами (сделано ли это самим Южиным или издателями сборника Сергеем Глаголем и С. Разумовским, установить не удалось, в печатном тексте имеем и вставки, см. ниже).

Ни начала книги, ни ее продолжения в архиве Южина не сохранилось; видимо, Южин написал данный «Отрывок» специально для указанного сборника. Очень знаменательно участие Южина в нем. Сборник открывался статьей Айхенвальда, объявившего театр «ложным и незаконным видом искусства». Айхенвальд заявлял, что «преизбыток реальности... обрекает театр на нехудожественность» и «приветствовал» «дорогу символики, определенной условности и стилизации», которую «избрала современная сцена». В эти годы расцвета безидейного, формалистического, стилизаторского театра А. И. Южин убежденно отстаивал искусство жизненной правды, искусство как «общественное дело широкого духовного значения».

К стр. 357. «Необходимое в общей цепи действий, решающих задачу» — после этих слов в печатном тексте имеется вставка:

«Я не хочу и не буду здесь возражать против взгляда г. Айхенвальда, отрицавшего за театром право считаться искусством. В этом отрицании если есть что-нибудь интересное, то только мотивировка этого странного выпада, да еще такое падение идеи современного театра, которое дало возможность такому хвосту алкивиадовой собаки, как этот взгляд, прожить два-три месяца и затем быть навеки забытым» («В спорах о театре», стр. 173).

К стр. 359. «Крик отчаяния в одном великом месте великой драмы» — Южин имеет здесь в виду Томазо Сальвини в «Отелло» — сцена, когда мавр после убийства Дездемоны узнает о ее невиновности. Разговор происходил во время вторичной гастроли в Малом театре (1901) знаменитого трагика.

К стр. 365. Статья Южина, помещенная в № 1 журнала «Театральное обозрение» за 1921 год. Статья является ответом представителям так называемого «левого фронта» на театре — буржуазным эстетам и формалистам, объявившим «поход» против академических театров.

К стр. 368. Имеется в виду В. А. Нелидов, читавший в Пролеткульте курс «История русского театра».

К стр. 373. «Культура театра» — программная статья Южина, помещенная в № 1 организованного в 1921 году журнала, носившего то же название. Журнал возник в тот период, когда академические театры подвергались многочисленным нападкам со стороны ряда театральных «деятелей» и критиков — апологетов формализма, требовавших чуть ли не закрытия «старых» театров. Журнал призван был укрепить творческие позиции «старых» реалистических театров, в первую очередь Малого и Художественного.

Не случайно при выборе автора программной статьи редакция журнала остановилась на Южине. Луначарский в том же журнале пишет:

«Прекрасная статья А. И. Южина, помещенная в этом номере, свидетельствует о полном понимании руководящими людьми академических театров их задачи. Нам необходимо, чтобы театры эти, во-первых, включали в свой репертуар только пьесы, имеющие истинно художественную ценность, и давали их образцово, во-вторых, чтобы доступность этих театров была максимальной и чтобы их зрительная зала была всегда наполнена рабочими, красноармейцами и учащейся молодежью в первую очередь, в-третьих, чтобы театры эти помогли воспринимать даваемые ими художественные впечатления критически, для чего и должен служить помощью настоящий орган».

К стр. 379. «Малый театр в его подлинных традициях» — статья Южина, опубликованная в журнале «Культура театра» (1921, 10 марта, № 307); она служила ответом на те нападки, которые как в «Вестнике театра», так и в «Вестнике профсоюза Рабис» раздавались против Малого театра. В тех же органах статья вызвала ряд отрицательных отзывов. Вызвала она и письмо М. Н. Ермоловой Малому театру, приуроченное ею к открытию его сезона 5 апреля (весь сезон из-за капитального ремонта здания Малый театр не функционировал, его спектакли происходили в театре «Колизей» на Чистых прудах). Письмо Ермоловой было оглашено Южиным в артистическом фойе в антракте между вторым и третьим актами «Горя от ума», шедшего для открытия сезона:

МАЛОМУ ТЕАТРУ!

Примите мой сердечный привет, дорогие мои друзья и товарищи, в радостный день открытия нашего Малого театра! Горько мне, что я не с вами сегодня, но мой ремонт еще не закончен, тело мое еще очень слабо, но дух посылаю вам. Он радуется вместе с вами и молит бога — да поможет он приступить к великому делу просвещения Народа и работать всем вместе без разделения, колебания и сомнения.

Дорогой Александр Иванович, примите мой низкий поклон и горячую благодарность за Ваши статьи о традициях Малого театра. Желаю от всей души, чтобы наша молодежь поняла и почувствовала смысл этих статей и вошла бы в эти традиции и душой и умом!

Мне кажется, что у некоторых слово «традиция» смешивается со словом «рутина», почему иногда и относятся к ним полупрезрительно. Но Ваши статьи совершенно ясно разъяснили, что такое традиции Малого театра и что они со словом «рутина» ничего общего не имеют.

Да здравствует Малый театр и все его служители и большие и малые.

Мария Ермолова.

Среди писем Южина М. Н. Ермоловой имеем несколько характеризующих отношения, существовавшие между ними. Приводим одно из писем.

ПИСЬМО ЮЖИНА М. Н. ЕРМОЛОВОЙ

26 августа 1921 г., Москва

Дорогая, горячо любимая
Мария Николаевна.

Вы не знаете, какую огромную моральную поддержку мне принесло Ваше бесценное письмо. В первое время буквально, без преувеличения, не нашел в себе сил письмом выразить Вам мою безграничную благодарность. Ваша исключительная чуткость точно подсказала Вам не только то,

что *написать*, но и когда *это сделать*. Я получил Ваше письмо в такие дни, когда чувствовал, что без какого-нибудь настоящего, искреннего отклика и именно от Вас, единственной и настоящей силы, одухотворяющей борьбу за театр, мне не обойтись, и мне принесли Ваше письмо... Ну, довольно. Все равно, сотой доли того, что я пережил и перечувствовал при его чтении, мне не сказать...

Дорогая Мария Николаевна, чтобы не быть в зависимости в деле помощи голодающим, все театры образовали комиссию при комитете. Эта комиссия избрала президиум и единодушно избрала Вас ее почетной председательницей, меня председателем и К. С. Станиславского моим заместителем. Но мы все трое — не активные работники, нет ни сил, ни времени, ни возможности нам всем вести это дело. Поэтому избрано исполнительное бюро, в которое вошли А. А. Бахрушин, В. И. Никулин и еще ряд практических деятелей театра (П. П. Лучинин, К. И. Фельдман и др.).

4 сентября н/ст. в воскресенье в Колонном зале назначен первый большой концерт. Не пугайтесь — зная Ваше утомление, они не смеют надеяться на Ваше участие и просят только спросить Вас, разрешите ли Вы объявить на афишах о Вашем присутствии на этом вечере и не согласитесь ли только объявить двумя словами об открытии этого вечера? Они все умоляют Вас не отказать и ручаются, что никакого беспокойства, никаких неудобств Вы не испытаете. Если можно, черкните мне два слова, главное — можно ли поместить Ваше имя на афишу?

Мне очень трудно беспокоить Вас этой просьбой, но меня неотступно молят. Простите меня. Разрешите напечатать, а *фактическое* участие будет всецело зависеть от Вашего самочувствия.

Целую горячо и крепко Ваши ручки и буду у Вас, как только Вы приедете.

Бесконечно уважающий и горячо любящий Вас, всей душой Вам преданный и благодарный

А. Южин.

К стр. 394. «Докладная записка народному комиссару просвещения» печатается по копии, хранящейся в делах Малого театра. Публикуем вводную часть. Как пишет сам Южин, «доклад вышел в 48 страниц писчего листа на ремингтоне, из них 10—12 цифровых таблиц в 5—6 столбцов». Все вычисления, приводимые Южиным, всегда любившим оперировать цифровыми данными, производились им самим. Кипы черновиков, писанных рукою Южина и сохранившихся в его архиве, подтверждают это. Доклад потребовал от него напряженной работы в течение месяца и дал огромные результаты. Своевременно данный Южиным сигнал о критическом положении Малого театра позволил принять соответствующие меры, значительно облегчившие его хозяйственное положение. Правительство отпустило средства на ряд нужд театра, в том числе на ремонт зданий (в частности, помещения Театрального училища), на организацию его столетнего юбилея; были увеличены сметные ассигнования, поднята зарплата и т. д.

К стр. 404. Данное письмо А. В. Луначарскому, показательное для Южина, всегда горячо откликавшегося на все, что касалось театра, оказалось запоздалым: уже 20 февраля того же 1925 года Совнарком отложил введение постановления о сроках действия права собственности драматургов на их пьесы. Никаких ограничений по гонорару за представление пьес не было установлено в законодательном порядке и, естественно, не было введено в практику.

К стр. 409. «П. С. Мочалов в жизни и на сцене» — речь Южина, прочитанная им в Обществе любителей российской словесности при Мос-

ковском университете на торжественном заседании, посвященном памяти великого трагика, 28 апреля 1898 года. Небезынтересно, что в связи с пятидесятилетием со дня смерти Мочалова Южина просили выступить с чтением отрывков из ролей, игранных Мочаловым, он же внес предложение выступить с речью, характеризующей жизнь и творчество великого актера. Это было второе выступление Южина как докладчика в стенах Московского университета. Первый раз он делал доклад 12 марта 1889 года на тему «Отношение С. А. Юрьева к сцене за последние годы жизни. Личные впечатления и наброски» (речь напечатана в изданном Обществом любителей российской словесности «Сборнике в память С. А. Юрьева», М., 1891, вошла она и в IV том полного собрания сочинений Сумбатова, М., 1909). Напомним, что Южин был избран действительным членом Общества (16 января 1887 года, см. «Словарь членов Общества», 1911, стр. 279) по предложению С. А. Юрьева, в переводе которого в сезоне 1886/87 года шла с участием Южина «Звезда Севильи» Лопе де Вега. До Южина с основания Общества лишь два актера были его действительными членами: Плавильщиков (с 1811 года) и Самарин (с 1875 года); характерно, что все они формально были избраны не как актеры, а как драматурги. Избрание Южина было несомненным общественным признанием его деятельности со стороны Общества, игравшего существенную роль в культурной жизни Москвы. В 1911 году Южин был избран почетным членом Общества. Связь его с Университетом не ограничивалась его участием в Обществе и близким знакомством с профессурой — Н. С. Тихонравовым, В. О. Ключевским, Н. И. Стороженко, например, или впоследствии с Н. В. Давыдовым, П. Н. Сакулиным, М. Н. Розановым и многими другими, но и проявлялась в постоянных откликах на нужды московского студенчества. Кроме бесчисленных концертных выступлений на вечерах студенческих землячеств и концертах в пользу нуждающихся студентов, Южин принимал активное участие в работах студенческого «Общества искусств и литературы», председателем драматической секции которого он был в течение многих лет.

Речь о П. С. Мочалове была напечатана впервые в «Сборнике памяти Белинского», изданном Обществом ЛРС в 1899 году, имеется и отдельный оттиск. Нами публикуется текст последнего: рукописного автографа найти не удалось.

К стр. 411. «Я буду твоим цензором».

Лишь ограниченностью политического кругозора, типичной для художественной интеллигенции конца XIX века, можно объяснить утверждение Южина, что эти слова Николая I были «актом высочайшей милости» по отношению к Пушкину, тогда как на самом деле царь хотел пресечь свободолюбивое творчество великого поэта.

К стр. 417. Южин неверно передает слова Щепкина: Мещерский играл не «французскую комедию», а русскую — «Приданое обманом» Сумарокова. Кроме того, он не мог «играть с простотой, естественностью французской сцены», потому что последней и долгие годы спустя не было это свойственно.

К стр. 417. Южин ошибочно приписывает Щепкину, будто бы он «перенес» в русский театр лучшее, что он «сумел узнать и даже угадать» в западном искусстве. Реформа сценического искусства была произведена Щепкиным задолго до того, как он увидел французских актеров, игра которых не имела к тому же ничего общего с правдой, простотой и естественностью Щепкина и созданной им реалистической школы актерской игры.

К стр. 424. Статья написана в 1906 году в связи с 75-летием Л. Н. Толстого (публикуется по тексту, помещенному в IV томе «Сочине-

ний» Сумбатова). В этом же году Южин написал и другую статью: «Что дает Толстой театру» (она опубликована в том же IV томе). Небезынтересно отметить, что на двадцатипятилетнем юбилейном чествовании Южину был поднесен адрес от Литературно-художественного кружка, первая подпись на котором принадлежала Льву Николаевичу. Кроме того, ему было поднесено членами кружка «Полное собрание сочинений гр. Л. Н. Толстого» с собственноручной надписью автора на первом томе.

К стр. 428. «О Щепкине» — выправленная Южиным стенограмма речи, произнесенной им в 1913 году со сцены Малого театра на торжественном заседании, посвященном памяти основоположника русского сценического реализма.

Данная речь Южина, как, впрочем, и все ораторские выступления, была образцовой со стороны произнесения — яркого, эмоционального, впечатляющего. Он свои речи не читал, а говорил, не пользуясь рукописью или конспектом, и говорил в тоне, к которому он не прибегал, играя на сцене. При этом мастерство произнесения было настолько законченно, что слушатели ни на минуту не ощущали речи *актера*.

Сохранилось и еще одно выступление Южина, посвященное Щепкину: его речь на обеде в день открытия памятника Щепкину в г. Судже 9 мая 1895 года («Ежегодник императорских театров 1894/95 года», приложение). Приведем отрывок из нее:

«Милостивые государыни и милостивые государи... Имя великого актера собрало за этим столом людей самых разнообразных положений, профессий и даже направлений. Представители правительства, земства, города, люди науки, литературы, искусства, педагоги, доктора, инженеры, военные, помещики, купцы — все сошлись почтить память великого художника, и на этот день, в виду памятника Щепкина, за трапезой в его воспоминание, забыты и рознь, и вражда, и недоразумения. Все охвачены высоким подъемом, вызывать который призваны лишь избранники, отмеченные гением, вечно живущие в памяти народа, ярким маяком указывающие путь к достижению единственной цели каждого гражданина — блага и славы своей родины. Тот мир прекрасного, в котором объединил нас сегодня Щепкин, в котором он жил и работал, — есть мир согласия и гармонии, «мир мира и любви». Но как ни велико, как ни могущественно значение гения в той или другой области прекрасного, но еще выше, еще могущественнее само искусство, так как в его основе лежит та могучая правда, вне которой нет ни культуры, ни прогресса. Ослепительным блеском озаряет искусство непроглядную ночь обыденщины, как молнии в темную грозовую ночь, оно освещает пропасти под ногами и заставляет с ужасом отшатываться от тех бездн неправды, в которые так упорно толкает царящая в жизни мгла».

К стр. 431. «Гоголь, Грибоедов и Мольер — наименьшие из... заслуг» Щепкина. Явно ошибочное утверждение Южина, оправдываемое лишь тем, что и в его время актеры за отсутствием современных пьес, имевших общественную и художественную значимость, вынуждены были играть роли, подобные Транжириным и Богатоновым, на материале которых Щепкин все же сумел поднять «русский театр на уровень великой литературы».

К стр. 435. «Романтизм и Островский» — речь Южина, произнесенная им в большой аудитории Политехнического музея 12 марта 1914 года в пользу Московского общества имени Островского. Она была опубликована в «Театральной газете» (1914, № 35—43). Несмотря на то, что Южин дает неверное определение понятия «романтизм» и рассматривает

его не как определенный стиль в искусстве, а как выражение «внутреннего мира души человека» и далеко не научно делит историю театра на два периода, данное его выступление представляет значительный интерес. Южин во многом опередил своих современников. Он не только защитил Островского от упреков в натуралистическом воспроизведении «анекдотов из купеческой жизни», но и первый поднял голос в защиту «театра Островского», который в глазах буржуазных эстетов «умер», так как «умер быт», и первый попытался доказать, что «совершенное сочетание быта и романтической глубины» пьес Островского делает их замечательными «по совершенству реализма».

К стр. 462. Речь Южина, произнесенная им 8 марта 1916 года в Петербургском Александринском театре на заседании, посвященном памяти М. Г. Савиной, организованном советом Русского театрального общества, основателем и долголетним руководителем которого была Мария Гавриловна. Среди выступавших, «призванных, по словам Южина, давать всестороннюю оценку артистическому творчеству и художественному труду», были: профессор Ф. Д. Батюшков («Савина и русская литература»), М. А. Стахович («Воспоминания»), В. И. Немирович-Данченко («Правда художника»), А. Р. Кугель («Слово о Савиной»). Небезынтересно, что Южин, не любивший, как это видно из его писем, Савину и предпочитавший в ролях ее репертуара Ермолову и Лешковскую, сумел в своем выступлении дать объективную оценку, в которой со свойственной ему наблюдательностью подчеркнул ряд бесспорных достоинств артистической личности Савиной. (Речь опубликована в книге «Кончина М. Г. Савиной», т. I, 1916, стр. 191—196.)

Южин и при жизни актрисы высказал в печати свое мнение о ней в письме, написанном 20 января 1900 года по просьбе В. В. Протопопова, издававшего в этом году сборник, посвященный Марии Гавриловне. В первом выпуске воспроизведены автографы высказываний о Савиной Аверкиева, Боборыкина, Вейнберга, Гнедича, Потехина; во втором, связанном с ее творческой работой за годы 1874—1897, — Крылова, Невежина, Немировича-Данченко, Южина.

Письмо Южина к В. В. Протопопову печатается по переписанной на машинке копии, хранившейся в архиве Южина.

«В первом выпуске вашего издания тонкие и чуткие ценители театра так всесторонне разобрали художественную личность Савиной, дали такие блестящие ее характеристики, что мне хотелось бы только подчеркнуть две особенности ее таланта, лично мне наиболее дорогие в художниках всех отраслей искусства.

Первая особенность — это бессознательная потребность всякой творческой души пропитывать поэзией все свои создания, не отступая одновременно от строгой правды замысла, от полного реализма контуров создаваемого образа. Как несравненно поэтична и как вместе с тем неподдельно жива и правдива ее Дикарка. За пятнадцать лет до появления Дузе я видел в Савиной ту Маргариту Готье, которая прожила вот уже пятьдесят лет, не утратив ничего из своего обаяния поэзии страдания, поэзии женской любви, поэзии протеста задавленного существа против торжествующей морали, прожила под вихрем и грубых нападок и тонких ядовитых стрел ежегодно изменяющихся вкусов литературной критики. Для меня еще ценнее то, что М. Г. Савина победила только правдой замысла и поэзией настроения, а не патологическим воздействием на нервоз зрительного зала. Для русской женщины современного репертуара ваша артистка нашла столько же реальных подробностей быта, сколько и неуловимых разновидностей и оттенков поэтических освещений самых сложных душевных настроений. Я не знаю, в чем она сильнее, но знаю, что она главным образом сильна гармоническим сочетанием бытовой и поэтической

окраски, своим удивительным уменьем находить ту меру, которая нужна для того, чтобы избыток поэзии не придавал образу туманных очертаний, избыток бытовых черт не лишил образа «поэзии живой». Классики вне ее сценического диапазона; пластика и величавое их спокойствие не говорят ничего ее волнующейся, романтически бурной душе.

Вторая и главнейшая ее способность — резко выраженная индивидуальность всей ее художественной личности. Она вся «сама я». Сколько бы в этом индивидуализме ни было таких сторон, которые могут вызвать часто справедливые осуждения, сколько бы ни было в нем ошибочного, отрицательного, часто чрезмерно своеобразного, все-таки это «я» ослепительно горит своим незаимствованным, из глубины настоящей творческой души исходящим светом. Перед этим светом меркнет критика, бледнеет анализ; этим только светом и светит искусство.

Кн. А. Сумбатов.

Москва, 20 января 1900 года».

К стр. 467. «Мария Николаевна Ермолова».

Объединяем четыре высказывания Южина о великой актрисе, сделанные им на протяжении двадцати с лишним лет: 1) статью, написанную в 1900 году (о ней и о других высказываниях см. дальнейшие примечания), 2) речь его в Малом театре 2 мая 1920 года, 3) приветствие Ермоловой на чествовании ее в этот день и 4) статью 1921 года. Собранные вместе, они не только полно выражают его взгляды на творчество Марии Николаевны, но показывают эволюцию художественного мастерства Южина как аналитика актерской игры. Существенно отметить, что Ермолова чем дальше, тем больше ценила Южина, особенно в ряде вопросов, связанных с его защитой Малого театра. Сохранившиеся письма убеждают нас в этом. Приведем отдельные выдержки по подлинникам, хранившимся в архиве Южина.

(1909 год). Знаете ли, из всех этих ролей самая моя любимая Ирина Бойцова [«Ирининская община» Сумбатова. — *Вл. Ф.*]. Это была последняя вспышка, этот чудный женский образ мог еще найти отклик в моей душе. Может быть, мне все это кажется, не знаю, только она мне очень нравилась, как и вся пьеса [письмо написано в связи с присылкой IV тома полного собрания сочинений Сумбатова, вышедшего в свет в 1909 году. Здесь помещена «Ирининская община». — *Вл. Ф.*].

(1915 год). Вы для меня были не только товарищем-артистом, художником, но и другом. Во все трудные и серьезные минуты моей жизни Вы всегда были моей опорой и поддержкой, и с Вами всегда тяжелое бремя сценического искусства казалось легче. Как благодарить за такое отношение? Слов не найдешь. Когда я играю «Светочи», последний акт, и когда Вы говорите: «Вспомним нашу молодость...», я неизменно вспоминаю нашу молодость с Вами, и от этого навертываются слезы на глаза... Вы слишком много придаете мне значения и умаляете себя, и хоть я знаю, что так пишут в разных торжественных случаях, но это не хорошо. Ваше значение для театра не меньше моего, и если от меня остался только кусочек старого изорванного знамени, но когда-то дорогого, то Вы еще неизменно идете вперед, дальше, дальше... Какое богатое разнообразие таланта обнаружили Вы последние годы, как Вам удаются эти роли комедии с драмой! Ну, довольно, я не хочу перечислять всех Ваших достоинств. Сердечная моя благодарность и дружба к Вам всегда.

(1923 год). ...Для меня все уже кончено, но Вы, Вы, дорогой и любимый Александр Иванович, в Вас все спасение и надежда. Но берегите свои силы, берегите, театр погибнет, если Вы уйдете, Ваша голова еще вывезет его. У Вас только один недостаток — много иногда упрямства!

(1924 год). ...Вы понимаете меня, может быть, Вы один!

...Я так счастлива, что Вам лучше и что Вы написали мне. Ведь Вы для меня олицетворение Малого театра, то-есть всего самого дорогого, что было у меня в жизни. Один дух жил в нас с Вами, и, несмотря на разницу наших натур, все-таки один и тот же дух... Вы одарены больше меня, у Вас и талант, и разум, и энергия, и воля, у меня никогда этого ничего не было, кроме таланта, за который я всегда благодарю бога.

Наконец, письмо от 30 августа 1922 года, написанное Ермоловой к юбилею Южина.

Дорогой друг и товарищ Александр Иванович!

Примите мое сердечное поздравление в день Вашего 40-летнего юбилея, в день Вашего ангела (да сохранит он Вас) и в день Вашего первого выступления в Малом театре. Подарки мои Вам вот. Моя горячая любовь как артисту, моя неизменная 40-летняя дружба как человеку и мое глубокое уважение как деятелю, с таким могучим умом и талантом, отдавшему все свои силы, свою любовь на славу и укрепление родного нам Малого театра. 40 лет мы шли с Вами рука об руку, отдавая свои силы и душу сцене, и только сцене (других талантов у меня никогда не было).

Я раньше Вас дошла до предела, я старше Вас и в силу необходимости отстала от Вас.

Вас одарил господь силами могучими ума, таланта и энергии, *не покидайте никогда* Малого театра.

Если Вы сохраните в душе Вашей любовь, то дух даст Вам сил нести Ваш подвиг. Отдых Вам необходим. Отдохните хорошенько, друг мой и брат мой по духу!..

До свиданья, если бог даст

Любящая Вас

Мария Ермолова.

К стр. 467. Статья 1900 года написана Южиным по просьбе А. А. Бахрушина, предполагавшего издать к тридцатилетию работы Ермоловой на сцене Малого театра сборник, ей посвященный. В рукописном отделе Бахрушинского музея хранится и черновой автограф данной статьи и перебеленный рукописный экземпляр с рядом вымарок, изменений и вставок, сделанных рукою Южина (ГЦТМ, № 1521). Статья с этими изменениями и была напечатана в сборнике «Мария Николаевна Ермолова», издание А. А. Бахрушина, М., 1905, стр. 119—124. Ряд мест, зачеркнутых в рукописи и неопубликованных, представляет интерес, — они приводятся нами в дальнейших примечаниях.

К стр. 467. «Круг зрителей... в России сравнительно с Европой», — далее в рукописи идет вставка:

«В Парижском театре Шателэ, где идет «Michel», помещается 2500 человек, а в Московском Малом театре — 1000. С начала 30-х годов по 1900 «Горе от ума» прошло в Москве около 280 раз, не сходя с репертуара, «Michel Strogoff» в Париже шел три года при своем появлении и один год теперь, при возобновлении, и прошел 1046 раз — это цифра представления 1/14 апреля этого года. Допустив гиперболическое предположение, что «Горе от ума» всегда наполняло театр, мы увидим из этих цифр, что за семьдесят лет в Москве «Горе от ума» видело менее 280 000 человек (!!!), или на круг 4000 человек в год (это из миллионного-то населения), тогда как в Париже «Michel» имел более 2 500 000 зрителей, около 600 000 зрителей в год, то-есть *вдвое большее число зрителей в один год, чем «Горе от ума» во все семьдесят лет»*.

Не раз возмущаясь тем, что в России художники любой области «не имеют той огромной аудитории», какую они имеют в Европе, Южин, всегда мечтавший о демократизации русского театра, справедливо обвиняет буржуазного зрителя в пренебрежительном отношении к отечественной классике.

К стр. 468. «Не уменьшает его фактического значения» — далее идет:

«И когда Париж с безумным художественным восторгом глядит шестидесятилетних Муне-Сюлли и Сарру Бернар в ролях мальчиков (Hamlet, Cid, Aiglon), русская публика считает Ермолову, еще молодую и голосом, и фигурой, и годами, и всем своим существом, Ермолову, которая глубиной и правдой своего таланта головой, тремя головами выше этих воистину комедиантов искусства, крикунов и кривляк, при всем их таланте, Ермолову, которая кровью своего сердца, силой своего непосредственного богатого и проникновенного дарования делала близким и понятным русским людям целый ряд женских образов героического и далекого от русской жизни и русского героизма склада, приобщала русское общество к мировой жизни, — эту самую Ермолову, мощную и величественную, в полном расцвете ее художественных сил, упрекают за несколько трагических черт, избороздивших ее чудное лицо, полное вдохновения и чистой, возвышенной красоты. Какое глубокое негодование вызывает в каждом любящем свою родину человеке это рабское поклонение всему, что приходит к нам из-за рубежа, что не связано с нами ни воздухом, ни небом».

К стр. 470. Речь Южина была им произнесена со сцены Малого театра перед началом юбилейного спектакля. Она застенографирована и выправлена рукой Южина. Публикуем ее по экземпляру, хранившемуся в его архиве с добавлением двух прочтенных им, но не зафиксированных стенограммой писем М. Н. Ермоловой, — они печатаются по подлинникам того же архива.

К стр. 474. «Слово» Южина было произнесено в качестве приветствия от Малого театра в начале юбилейного чествования великой актрисы, первой получившей звание «российской народной артистки»; со слов А. В. Луначарского знаю, что данное звание было в связи с предстоявшим юбилеем Ермоловой установлено по инициативе Владимира Ильича Ленина. В. И. Ленин присутствовал на юбилейном вечере в Малом театре и поднялся первым, чтобы приветствовать Марию Николаевну.

Ввиду отъезда наркома по просвещению А. В. Луначарского постановление Совнаркома было оглашено членом Коллегии Наркомпроса О. Ю. Шмидтом. Взволнованная Ермолова с громадным подъемом ответила (печатаем по стенограмме):

«Я глубоко горжусь честью, которая мне оказана этим подношением, и глубоко тронута тем именем, которым вы меня называете. Всю свою душу Малый театр отдавал народу, и всегда стремились к нему и он и я. И до конца дней мы всегда принадлежим народу».

К стр. 475. Статья написана Южиным для подготовлявшегося к пятидесятилетнему юбилею Ермоловой сборника (издание его задержалось, и он вышел из печати лишь в 1925 году) «М. Н. Ермолова», Художественное издательство «Светозар». Статья не датирована, но упоминание в ней «последней роли», игранной Ермоловой, — роли королевы Маргариты («Король Ричард III» Шекспира), — позволяет определить время ее написания 1921 годом.

К стр. 513. М. Н. Ермолова играла Зейнаб (царицу Тамару). В списке действующих лиц пьесы поясняется, что это «вдова Теймураза, пос-

леднего царя Грузии, до ее завоевания Солейман-ханом». А в предисловии к пьесе «Измена» (см. Полное собрание сочинений А. И. Сумбатова, том IV, 1910) автор пишет: «Фабула и имена действующих лиц вымышлены, эпоха мною точно не обозначена, и с этой стороны «Измена» не имеет претензий на историческую точность». Действие происходит «в конце средних веков в Грузии в эпоху одного из завоеваний ее персами».

К стр. 520. «Белинский и театр» — речь, произнесенная А. И. Южиным на торжественном заседании Российской Академии художественных наук и Общества любителей российской словесности 13 июня 1923 года. Опубликована в сборнике «Венок Белинскому» («Новая Москва», 1924).

К стр. 523. О Государственном театральном музее им. А. А. Бахрушина Южин высказался в связи с тридцатилетием существования музея.

Южина связывала с Бахрушиным, помимо громадной любви к Малому театру, долголетняя личная дружба и ряд совместных общественных работ — по Русскому театральному обществу, по сооружению памятника Островскому, по Центротеатру и ТЕО Наркомпроса и т. д. Когда Бахрушин в 1913 году передал свой Музей Академии наук и позднее, когда в 1918 году Музей перешел в ведение государства (и был распоряжением В. И. Ленина назван именем его основателя), при Музее функционировал совет, в число членов которого всегда входил Южин. В Музее Южин не раз бывал ради изучения прошлого, главным образом Малого театра. В частности, весь иллюстративный материал, подготовленный А. А. Бахрушиным и мной для юбилейного сборника Госиздата «Малый театр» (М., 1924), просматривался и отбирался самим Южиным, не раз лично приезжавшим в Музей с художественным редактором сборника А. М. Бродским.

Бахрушинский музей в 1927 году совместно с Малым театром организовал выставку, посвященную Южину, на ней было показано 350 экспонатов, объединенных в 150 номерах (см. печатный каталог выставки: «А. И. Южин», 1857—1927).

К стр. 528. Письмо Южина В. В. Федорову было последним опубликовано в его очерке «Лешковская, 1864—1925» (изд. Музея Малого театра, без обозначения года) с некоторыми — незначительными — разночтениями по сравнению с воспроизводящимся в настоящем издании текстом, хранившимся в архиве Южина.

К стр. 532. «Из впечатлений и воспоминаний о Ю. М. Юрьеве» — статья была напечатана в сборнике, ему посвященном, вышедшем в 1927 году. Изд. «Прибой», стр. 37—54.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН [1]

---

[1] В указатель включены фамилии упоминаемых А. И. Южиным деятелей литературы и искусства, а также лиц, связанных с театром по своему служебному положению. Фамилии лиц, не имеющих отношения к театру, приводятся в тех случаях, когда они недостаточно раскрыты в тексте.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

А. И. Южин — Иоанн Грозный («Василиса Мелентьева» А. Н. Островского). 1913/14 г.

А. И. Южин — Макбет («Макбет» Шекспира). 1913/14 г.

А. И. Южин — Олтин («Старый закал» Сумбатова). Лето 1915 г.

А. И. Южин — Болингброк («Стакан воды» Скриба). 1915/16 г.

А. И. Южин — Осоргин («Ночной туман» Сумбатова). 1916/17 г.

А. И. Южин — Шейлок («Венецианский купец» Шекспира). 1916/17 г.

А. И. Южин — Фамусов («Горе от ума» А. С. Грибоедова). 1917/18 г.

А. И. Южин — Глеб Миронович («Посадник» А. К. Толстого). 1918/19 г.

А. И. Южин — Кромвель («Оливер Кромвель» А. В. Луначарского). 1921/22 г.

А. И. Южин. 1924 г.

М. Г. Савина.

М. Г. Савина — Зейнаб (царица Тамара) («Измена» Сумбатова).

М. Н. Ермолова. Портрет В. А. Серова.

М. Н. Ермолова — Зейнаб (царица Тамара) («Измена» Сумбатова).

Е. К. Лешковская.

Е. К. Лешковская — Осоргина («Ночной туман» Сумбатова).

А. И. Южин. 1927 г.

М. Н. Сумбатова.

Ю. М. Юрьев.

Ю. М. Юрьев — Ульин («Старый закал» Сумбатова).

ОГЛАВЛЕНИЕ

ХАРАКТЕРИСТИКИ, РЕЧИ

Редактор *О. Россихина* Технический редактор *Н. Матусевич*

А1100. „Искусство" № 3572. Подп. в печ. 28/IV-1950 г.
Форм. бум. л. 60×92[1]/16. Кол. бум. л. 20,5. Кол. печ. л. 41. Уч.-изд. л. 39,42.
Тираж 10 000. Зак. 402. Цена 32 р. 50 к. Переплет 2 р. 50 к.

20-я типография „Союзполиграфпрома" Главполиграфиздата
при Совете Министров СССР
Москва, Ново-Алексеевская, 52

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
87	6 снизу	но верю	не верю
130	10 сверху	развивающая	развивающаяся
160	3 снизу	Игра	Играл
188	2 сверху	1924 года	1925 года
298	3 сверху	святого	святого *
371	24 сверху	течения	течений
449	11 снизу	мельнула	мелькнула
566	13—14 сверху	в Александринского	и Александринского
593	22 сверху, 1-й столбец	1927	1925
599	23 сверху, 1-й столбец	Мопасан	Мопассан
601	3 сверху, 2-й столбец	с 1802	с 1882

В подписи под иллюстрацией после стр. 368 напечатано „Старый закон“ Сумбатова; следует читать „Старый закал“ Сумбатова.

А. И. Южин-Сумбатов. Записи. Статьи. Письма.

Зак. 402